

Agosto 1988

458

Dossier sobre **Mijaíl Bajtín**

Cincuentenario de **Leopoldo Lugones**

Un cuento de **Antonio Muñoz Molina**

Poemas de **Hugo Gutiérrez Vega** y **Eduardo Chirinos**

Abelardo Castillo
Aguafuertes

Textos sobre **Manuel Bandeira, Swedenborg, Castiglione, Garcilaso,** el exilio español en México y el Festival de Cine Latinoamericano de La Habana

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACION
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCION
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCION
María Antonia Jiménez

ADMINISTRADOR
Alvaro Prudencio

REDACCION Y ADMINISTRACION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléf.: 244 06 00, extensiones 267 y 396

DISEÑO
Nacho Soriano

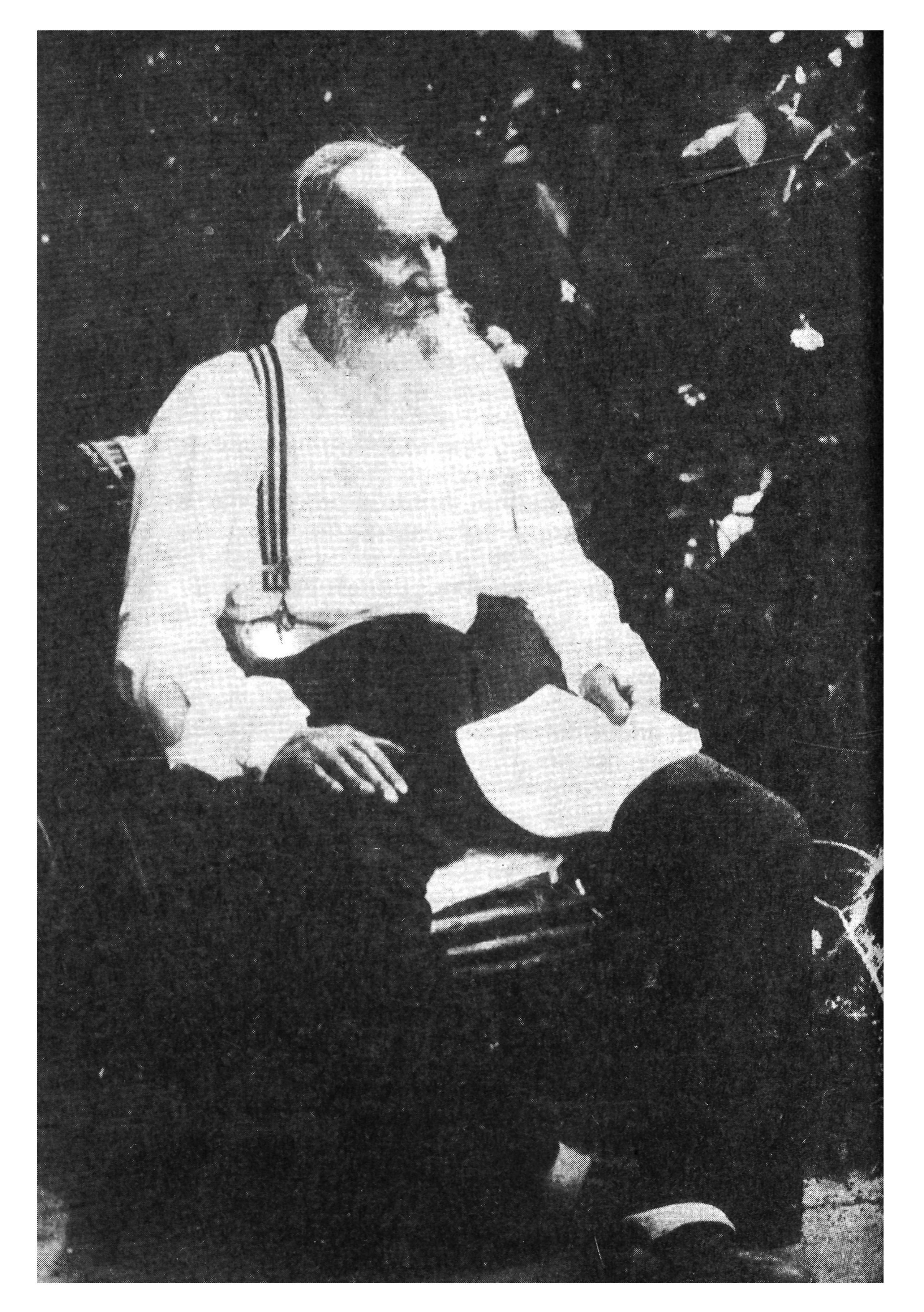
IMPRIME
Gráficas 82, S. A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-87-013-3

458

INVENCIONES Y ENSAYOS

INVENCIONES Y ENSAYOS



Prefacio a *Resurrección*

Más de diez años después de haber concluido *Anna Karenina* (1877), Tolstoy comenzó la escritura de su última novela, *Resurrección* (1890). Es en el curso de estos diez años que tuvo lugar la famosa «crisis» que trastornará la vida personal, la ideología y la producción literaria de Tolstoy. Tolstoy renuncia a sus bienes (en favor de su familia), declara falsas sus convicciones pasadas y su visión del mundo, niega su obra literaria.

Tal revolución en la visión del mundo y en la vida personal de Tolstoy fue sentida muy agudamente por sus contemporáneos que la comprendieron, precisamente, como una crisis. Hoy, la ciencia ve las cosas de otra manera. Hoy sabemos que los fundamentos de esta revolución se encontraban ya en las obras de juventud de Tolstoy; sabemos que a partir de los años 1850-1860 ya se perfilan claramente aquellas tendencias que, en los años 1880, iban a encontrar su expresión en la *Confesión,* en los cuentos populares, en los ensayos filosófico-religiosos y en el recuestionamiento radical de ciertos principios de vida; sabemos, del mismo modo, que esta fractura no debe ser comprendida como un hecho que atañe sólo a Tolstoy; en efecto, estaba preparada y estimulada por la evolución de procesos socio-económicos e ideológicos complejos que se desarrollaron en ese momento en la sociedad rusa y que exigieron que el escritor o el artista, formados en una época anterior, reconsideraran las orientaciones de sus obras. Precisamente en los años 1880 tuvo lugar la *reorientación social* de la ideología y de la creación literaria de Tolstoy. Fue la respuesta inevitable a los requerimientos de las nuevas condiciones de la época.

La visión del mundo de Tolstoy, su obra literaria y aun su estilo de vida, se caracterizan desde sus primeros pasos en la carrera literaria, por una actitud de oposición a las corrientes dominantes de su época. Tolstoy comienza como un «arcaísta militante», defensor de las tradiciones y principios del siglo XVIII, de Rousseau y de la primera oleada de sentimentalismo. Partidario de principios en desuso, defiende la causa de la sociedad patriarcal, dominada por los propietarios terratenientes, basada en el régimen de siervos y se opone violentamente al advenimiento, bajo la presión de la burguesía liberal, de las nuevas relaciones sociales. Para el Tolstoy de los años 1850-1860, un escritor como Turgueniev, no obstante ser representativo de corrientes literarias en las que se expresa la nobleza rusa, resulta, incluso, demasiado democrático. Es la organización patriarcal de la familia y de la propiedad terrateniente, son las relaciones humanas suscitadas por estas formas sociales —relaciones, algunas, semi-idealizadas y desprovistas, en última instancia, de realidad histórica concreta— las que se encuentran, entonces, en el centro de la ideología y de la creación literaria de Tolstoy.

La propiedad terrateniente patriarcal, considerada en su realidad socio-económica, estaba ya en esa época, fuera del devenir histórico. Pero Tolstoy no se convirtió, conse-

cuentemente, en el cronista sentimental de los últimos nidos de hidalgos,[1] vestigios en extinción de la época feudal. Si es verdad que un cierto romanticismo propio de ese mundo feudal moribundo es parte integrante de *Guerra y Paz,* no es menos evidente que no es esto lo que constituye la nota dominante de la novela: la sociedad patriarcal es evocada por Tolstoy a través de una rica sinfonía de imágenes, de sentimientos, de emociones; está ligada a una comprensión profunda de las relaciones del hombre con la naturaleza, pero no se constituye más que como un telón de fondo, donde lo real se mezcla con lo simbólico y en el cual, la época misma introduce los elementos de otra realidad social.

La hacienda, en Tolstoy, no es el universo realista del propietario terrateniente, un punto congelado e inmóvil, fundado en la servidumbre, cerrado sobre sí mismo y hostil a toda innovación. El enfoque de Tolstoy es otro: aunque algo convencional, está, sin duda, profundamente penetrado por los motivos sociales de los años 1860, es receptivo a la polifonía de una época muy rica en conflictos y tensiones ideológicas.

Sólo a partir de esta visión semi-estilizada de la propiedad terrateniente feudal, Tolstoy pudo evolucionar de forma irreversible hacia su ideal social encarnado en la isba campesina. Por esta razón, la crítica del capitalismo naciente y de todo lo que lo favorecía —tanto en el plano psicológico como en el plano ideológico— se apoya bien pronto en Tolstoy, sobre una infraestructura social mucho más amplia que la de la vida tradicional de la propiedad terrateniente basada en la servidumbre. Y este otro aspecto del mundo tolstoiano, esta impetuosa alegría de vivir que marca toda su obra anterior a la crisis fue, en gran medida, la expresión de esas formas sociales nuevas y tumultuosas que en aquellos años estaban entrando en la arena de la Historia.[2]

Todo esto participaba del espíritu de la época: por una parte, un orden tradicional moribundo, fundado en el régimen de siervos; por la otra, el mundo ideológico aún poco diferenciado, propio de los nuevos grupos sociales. El capitalismo no había procedido todavía a tomar su lugar en la escena, repartiendo las fuerzas sociales cuyos motivos ideológicos se encontraban todavía mezclados, y estos motivos se interpenetraban de mil maneras, principalmente en la creación artística. En efecto, el artista podía disponer entonces de una infraestructura social amplia, que ya comportaba contradicciones internas latentes, contradicciones que, como las de la economía de la época, no se manifestaban aún a plena luz. La época acumulaba contradicciones pero su ideología, sobre todo en el dominio del arte, permanecía en gran medida ingenua *(naïve),* por tanto dichas contradicciones no estaban todavía reveladas o actualizadas.

Sobre esta amplia infraestructura social, aún indiferenciada y sin revelar sus contradicciones, fue edificado el monumental conjunto novelístico de Tolstoy: su misma ingenuidad, sus insospechadas contradicciones internas crearon su riqueza y su grandeza, introduciendo figuras, formas, puntos de vista y apreciaciones que expresaban posi-

[1] *Alusión a la novela de Turgueniev,* Nido de Hidalgos.

[2] *Por esta razón, Tolstoy que, en muchos puntos, estaba próximo a los eslavófilos, estaba, al mismo tiempo, cerca —más cerca que Turgueniev— de la* intelligentsia *plebeya de los años 1850-1860 (Chernichevsky, Nekrassov, etc.) que lo comprendía y sabía percibir en su obra los motivos sociales cercanos a los suyos.*

ciones sociales heterogéneas. Es esto lo que caracteriza la epopeya de *Guerra y Paz,* las *nouvelles* y los cuentos y también *Anna Karenina.* El proceso de diferenciación comienza a partir de los años 1870. El capitalismo se instalaba, determinando con lógica implacable el campo de las fuerzas sociales, separando las voces ideológicas, confiriendo a cada una una mayor claridad y estableciendo en todas partes fronteras precisas. Este proceso se acentúa todavía más entre los años 1880-1890, período durante el cual las corrientes ideológicas de la sociedad rusa terminaron de diferenciarse. Defensores inveterados del régimen patriarcal tradicional, burgueses liberales de todo tipo, populistas, marxistas: todas estas tendencias se distinguían unas de otras y elaboraban su propia ideología que, por el agravamiento de la lucha de clases, tendía a caracterizarse cada vez con mayor precisión. El creador deberá, en adelante, orientarse sin ambigüedad en el seno de esta lucha social, bajo pena de perder sus facultades creativas.

Las formas artísticas están igualmente sometidas a esta crisis interna en la que se diferencian y actualizan contradicciones latentes. La epopeya que unió, bajo una misma luminosidad estética, el mundo de Nicolás Rostov y el mundo de Platón Karataiev, el mundo de Pedro Besukhov y el mundo del viejo príncipe Bolkonsky; o bien, la novela en la cual Levin, sin dejar de ser propietario terrateniente, encuentra la paz del alma junto al Dios de los mujiks, estas formas, hacia los años 1890, se han tornado imposibles. Las contradicciones que encerraban se evidenciaron en el corazón mismo de la obra, deshaciendo desde adentro su unidad, del mismo modo en que habían ya estallado, a plena luz, en la realidad socio-económica objetiva.

Es en el curso de esta crisis interior, que afecta tanto su ideología como su creación literaria, cuando Tolstoy comienza a orientarse hacia el mundo del campesinado patriarcal. Hasta el momento, la negación del capitalismo y la crítica a la civilización urbana se hacían a partir de posiciones caras a una nobleza provinciana tradicional y un poco convencional; ahora, las críticas operan a partir de las posiciones de un campesinado tradicional que también resulta convencional y desprovisto de verdadera realidad histórica concreta. Los elementos de la visión del mundo de Tolstoy que no estaban, en principio, orientados más que hacia esta dirección: hacia el segundo polo del mundo feudal constituido por el campesino, y que se oponían violentamente a toda la realidad cultural, social y política circundante, estos elementos se apoderan, de aquí en adelante, de su pensamiento y le imponen rechazar, sin piedad, todo aquello que fuera incompatible con ellos.

Ideólogo, moralista y predicador, Tolstoy consigue ponerse a tono con el campesinado y se transforma, según las palabras de V.I. Lenin, en el portavoz de millones y millones de hombres, representando esa clase social.

> Tolstoy es superior como intérprete de las ideas y de la mentalidad de millones de campesinos rusos en el momento del desencadenamiento de la revolución burguesa en Rusia. Tolstoy es original, porque el conjunto de sus ideas, tomadas en bloque, expresa justamente las particularidades de nuestra revolución burguesa *campesina.* Las contradicciones en las ideas de Tolstoy, desde este punto de vista, son un verdadero espejo de las condiciones contradictorias dentro de las cuales se ha desarrollado la actividad histórica del campesinado en el curso de nuestra revolución.[3]

[3] *Lenin,* León Tolstoy, espejo de la revolución rusa, Obras Completas, *Ed. du Progrés, t. 15, pp. 224-225.*

Pero si una reorientación tan radical y dirigida ahora hacia el campesino pudo cumplirse en el seno de la visión del mundo de Tolstoy, en el centro de sus ideas filosóficas y de sus consideraciones abstractas sobre la moral, en cambio, tal reorientación en el dominio de la creación artística devendrá mucho más compleja y difícil. No es casual que, desde fines de los años 1870, la actividad propiamente artística de Tolstoy pase a un segundo plano, eclipsada por los trabajos sobre filosofía religiosa y filosofía moral. Habiendo renunciado a su viejo estilo, Tolstoy no llegó a elaborar formas artísticas nuevas que resultaran adecuadas a su nueva orientación social. Los años 1880-1890 corresponden, en la obra de Tolstoy, a un período de intensas búsquedas formales con el fin de crear una literatura campesina.

La isba campesina con su propio ambiente y con su punto de vista sobre el mundo, estuvo desde el principio presente en las obras de Tolstoy, pero no constituía en ellas más que un episodio y no aparecía sino bajo el aspecto con que la veían personajes provenientes de otro universo social; o bien entraba en escena como segundo término de una antítesis, de un paralelismo (como en *Las tres muertes).* El campesino aquí está visto por el noble y a la luz de las preocupaciones de este último; no constituye, en la obra, un principio de organización interna. Es más, la posición del campesino en Tolstoy excluye el hecho de que pueda ser el motor de la acción. Los campesinos son para el escritor, como para sus personajes, un objeto de interés, un ideal hacia el cual se tiende, pero de ninguna manera el centro alrededor del cual se organiza la novela. En octubre de 1877, Sofía Tolstoy anotaba en su diario esta confesión reveladora de León Nicolaievich: «Las costumbres de los campesinos son para mí particularmente interesantes y difíciles de comprender —afirma León Nicolaievich—. Al contrario, desde que comienzo a describir la existencia de la gente de mi clase, me siento como en mi casa».[4]

Tolstoy estaba, desde hacía mucho tiempo, abocado al proyecto de una novela campesina. En 1870, antes de *Anna Karenina,* se propuso escribir una novela en la cual el héroe fuera una suerte de «Ilia Murovits»,[5] mujik de origen pero universitario de formación; en otras palabras, Tolstoy quería crear un tipo de campesino-bogatir en el espíritu de la epopeya popular.[6] En 1877, después que finaliza *Anna Karenina,* su mujer anota en su diario los siguientes propósitos:

> — ¡Ah! terminar esta novela (es decir *Anna Karenina)* lo antes posible y comenzar otra cosa. ¡Mi idea es ahora bien clara! Para que una obra sea buena es necesario amar en ella la idea esencial. De este modo, en *Anna Karenina,* yo amo la idea de la familia, en *Guerra y Paz* amé la idea de *nación,* tal como nació de la guerra de 1812. Y ahora veo con toda claridad que en mi próxima obra amaré la idea del pueblo ruso en tanto que *fuerza usurpadora.*[7]

Tenemos aquí una nueva concepción de la novela sobre los decembristas de la cual Tolstoy tenía el proyecto; en adelante, deberá ser, precisamente, una novela campesina cuyo tema central sea, probablemente, la idea formulada por K. Levin: que la misión

[4] Diario de la condesa León Tolstoy, *París, 1930, t. I, p. 58.*

[5] *Héroe legendario de las* bilines, *epopeyas populares rusas.*

[6] Diario de la condesa León Tolstoy, *p. 43.*

[7] Ibíd., *p. 53.*

histórica del campesino ruso consiste en la colonización de las inmensas tierras de Asia. Esta tarea histórica se realiza exclusivamente en el marco del trabajo agrícola y de la edificación de una vida patriarcal.

De este modo, Tolstoy imaginó un decembrista que se encontrara en Siberia entre los campesinos colonizadores. Asistimos, entonces, a un cambio de perspectiva: en *Guerra y Paz,* Platón Karataiev, personaje inocente e ingenuo, aparece solamente como un elemento más del mundo de Pedro Besukhov; ahora es a la inversa: Pedro es integrado al horizonte visual del mujik, quien es el verdadero agente de la Historia. La Historia no es ya «el 14 de diciembre» y la Plaza del Senado,[8] sino el movimiento migratorio del campesino, perjudicado por el propietario. Sin embargo, el proyecto no se realizó. No quedan más que algunos bosquejos. Tolstoy intentó una aproximación al problema que plantea la literatura campesina: es decir, sus cuentos populares que son escritos no *sobre* los campesinos sino *para* ellos. Aquí Tolstoy ha llegado realmente a elaborar formas nuevas que, aunque todavía contienen ciertos aspectos tradicionales y ligados a géneros folklóricos —tal como la parábola popular—, son profundamente originales por su realización estilística. Pero queda claro que estos géneros implican formas cortas que no conducen a la novela campesina, ni tampoco llevan a la epopeya campesina.

Por esta razón, Tolstoy se aleja cada vez más de la literatura y vierte su visión del mundo en forma de ensayo, de artículo, de tratado, de compilación de aforismos de diferentes pensadores *(Pensamientos para todos los días),* etc. Las obras estrictamente literarias de este período *(La muerte de Iván Ilich,* la *Sonata a Kreutzer,* etc.) están escritas en su viejo estilo, pero con la presencia predominante de la crítica, de la acusación, de la moral abstracta. El combate encarnizado, pero sin esperanzas, que libra Tolstoy para elaborar una forma artística nueva, termina siempre con la victoria del moralista sobre el escritor: todas las obras de este período llevan esta marca.

Es en este momento, en el que Tolstoy lucha con todas sus fuerzas por una reorientación social de su creación artística, cuando el proyecto de *Resurrección* —su última novela— ve la luz, y que comienza un trabajo largo, penoso, entrecortado por la crisis.

Por su estructura, *Resurrección* se distingue radicalmente de las novelas anteriores de Tolstoy y, en cuanto al género novelístico, debe ser clasificada aparte. Si *Guerra y Paz* puede ser definida como una novela histórico-familiar (con orientación hacia la epopeya), si *Anna Karenina* pertenece al género psicológico-familiar, *Resurrección,* por su parte, debe ser designada como una novela socio-ideológica. Por sus características genéricas puede clasificarse bajo el mismo rótulo que la novela de Chernichevsky *¿Qué hacer?,* la novela de Herzen *¿Quién es el culpable?* y, si nos volvemos hacia la literatura de Europa occidental, las novelas de George Sand. Este tipo de novela tiene por base una tesis ideológica que concierne a la organización social, tal como se desea y tal como debería ser. Las formas sociales y las relaciones sociales son sometidas, a partir de esta tesis, a una crítica sistemática; crítica a la que se ajustan ya sea demostraciones formuladas bajo consideraciones abstractas, ya sea, a veces, tentativas de representación de un ideal utópico.

[8] *Alusión a la revuelta de los decembristas declarada el 14 de diciembre de 1825 y cuyo episodio decisivo sucede en la Plaza del Senado, en San Petersburgo.*

De este modo, encontramos que el principio de organización de la novela socio-ideológica está no en la vida de los grupos sociales (como sería el caso de la novela social que describe esta vida), ni en los conflictos psicológicos nacidos de relaciones sociales determinadas (como en la novela psicológico-social), sino más bien en una tesis ideológica que expresa un ideal social y ético bajo cuya luz está hecha la representación crítica de la realidad.

Por este motivo, y de acuerdo con las particularidades de su género, la novela *Resurrección* se constituye a partir de tres elementos: 1) la crítica sistemática de todas las relaciones sociales existentes; 2) la representación del «caso» que constituye la vida interior de los héroes, es decir, la resurrección moral de Nekhludov y de Katia Maslova y, 3) el desarrollo general sobre los puntos de vista sociales, éticos y religiosos del autor.

Estos elementos estaban, por cierto, presentes en las novelas anteriores de Tolstoy. Pero allí no cumplían más que una función secundaria dentro de la composición; la función principal estaba reservada para otros elementos: la representación valorizada de la vida psíquica y espiritual en el contexto patriarcal-terrateniente con predominio de la vida familiar, al mismo tiempo que la representación de la naturaleza y de la vida del «hombre natural». No hay ni siquiera indicios de todo esto en *Resurrección.* Basta con recordar el débil rol que juega en *Anna Karenina* la crítica a la cultura urbana, a las instituciones burocráticas y a la vida pública —crítica de la cual Konstantin Levin es el portavoz; por esta causa, tiene lugar la crisis moral de Levin y su búsqueda de un sentido de la vida—. En consecuencia son aquellos temas y solamente ellos los que definen la estructura de la novela.

Todo lo dicho incide sobre la composición de *Resurrección,* que es particularmente simple si se la compara con las de las obras anteriores, caracterizadas, inversamente, por cantidad de núcleos narrativos independientes conectados, en la intriga, por relaciones sólidas y esenciales. Así, en *Anna Karenina,* el mundo de los Oblonsky, el mundo de Karenin, el de Anna y Bronsky, el mundo de los Cherbatsky y el de Levin están pintados con interioridad, con una precisión y atención idénticas. Sólo los personajes secundarios son mostrados a través de la óptica que proporciona la mirada de los personajes principales: unos son vistos a través de Levin, otros a través de Bronsky, a través de Anna, etc. De igual modo, un personaje, a veces, es objeto de un relato independiente, como Koznizchev. Estos universos están estrechamente ligados entre sí, incluso, dentro de una apretada malla de lazos familiares y de otras relaciones esenciales. En *Resurrección,* el relato se centra únicamente en Nekhludov y, parcialmente, en Katia Maslova: los otros personajes y el resto del mundo están representados a través de la visión de Nekhludov. Los personajes de esta novela, aparte del héroe y de la heroína, no se ligan entre sí y no tienen en común más que entrar, episódicamente, en relación con Nekhludov. La novela no es, desde el punto de vista estructural, nada más que una serie de cuadros que representan la realidad social bajo una luz violentamente crítica; el hilo que une estos cuadros es la actividad exterior e interior de Nekhludov; la novela desemboca en las tesis abstractas del autor sostenidas por las citas del Evangelio.

La crítica a la realidad social es, incontestablemente y en especial para el lector de hoy, el elemento de mayor importancia y el más cargado de sentido. La crítica cubre un dominio muy vasto, más vasto que en cualquier otra novela de Tolstoy: la prisión

de Butyrki, en Moscú, las prisiones de tránsito en Rusia y en Siberia, el tribunal, el Senado, la Iglesia y los oficios religiosos, los salones de la alta sociedad, las esferas burocráticas, la alta y mediana Administración, los abogados liberales, los hombres de ley de tendencia conservadora o liberal, los administradores de diferente catadura, desde el ministro hasta el guardián de prisión, mujeres de mundo y de la burguesía, la pequeña burguesía de las ciudades y, finalmente, los campesinos, todo esto está integrado a la visión crítica de Nekhludov y del autor. Ciertas categorías sociales —como por ejemplo, la intelligentsia revolucionaria y los obreros— aparecen aquí, por primera vez, en el universo novelístico de Tolstoy.

La crítica a la realidad en Tolstoy está dirigida (como en su ilustre predecesor del siglo XVIII, Rousseau) contra toda forma de *convención social* en cuanto tal, contra todo lo que el hombre ha utilizado para recubrir la naturaleza. Es por eso que esta crítica está desprovista de verdadera historicidad.

La novela se abre con un vasto cuadro de la ciudad, la ciudad que aniquila la naturaleza y todo lo que es natural en el hombre. La edificación de la ciudad y de la cultura urbana está representada como la tentativa de unos cientos de miles de hombres de desfigurar la porción de tierra sobre la cual se asientan, de cubrirla de piedras para que nada pueda allí brotar, de arrancar la más mínima planta, de ahumar con el carbón y el petróleo, de talar los árboles, de expulsar los animales y los pájaros. Y la primavera misma, que ha llegado y vuelve a dar vida a lo que resta de naturaleza, nada puede contra el espesor del embuste social, de la convención que los hombres de las ciudades han inventado para sí mismos, para ejercer el poder unos contra otros, para engañarse mutuamente y torturarse.

Esta pintura grandiosa y puramente filosófica de la primavera en la ciudad, de la lucha de la naturaleza contra la cultura urbana corrompida, no le cede un punto por su amplitud, su fuerza lapidaria y la audacia de sus paradojas, a las mejores páginas de Rousseau. Da, de entrada, el tono de la denuncia que va a seguir y que recae, sobre todo, sobre las invenciones humanas: la prisión, la justicia, la vida mundana, etc. Como siempre en Tolstoy, el relato pasa inmediatamente de un plano muy vasto y general al de los más pequeños detalles, con la exacta consignación de los más mínimos gestos, de los ínfimos pensamientos, sensaciones y palabras de los hombres. El pasaje, brutal y directo, de lo general a lo particular es una de las características del arte de Tolstoy. Pero es en *Resurrección* donde su empleo es más sorprendente en la medida en que la generalización es allí más abstracta, más filosófica, y el detalle más pequeño y más seco.

La representación de la justicia es, en la novela, objeto de una elaboración particularmente meticulosa y profunda. Las páginas que se le consagran, son las más fuertes de toda la obra. Examinémoslas más detenidamente.

Las citas del Evangelio, puestas como epígrafes de la primera parte de la novela, revelan la tesis principal de Tolstoy: es inadmisible que un hombre pueda juzgar y condenar a otro hombre. Esta tesis es ilustrada por la situación clave de la novela: Nekhludov que se encuentra en el lugar del jurado, es decir, en la situación de juez en el proceso a Maslova, es, en realidad, el responsable de su caída y de su perdición. La pintura del proceso, tal como la ha concebido Tolstoy, debe mostrar que ninguno de los jueces que se desempeña en este proceso es, en realidad, el indicado para ejercer esta función:

el presidente y sus biceps, su buena digestión y su relación amorosa con una institutriz; el juez meticuloso de los lentes montados en oro, que está de pésimo humor porque viene de pelear con su mujer y ante cuyo comportamiento el tribunal se ríe; el animoso juez, que sufre de un catarro de estómago; el procurador, un carrerista de pocas luces y pretencioso; los jurados, en fin, hombres mezquinos y vanidosos, infatuados de sí mismos, orgullosos de su charlatanería estúpida. Ninguno puede ser designado para juzgar porque el juicio, en sí mismo, el que sea, no es más que una invención de los hombres, una invención perversa y falaz. Falso y desprovisto de sentido es también el enjuiciamiento, todo ese fetichismo de la formalidad y de las convenciones bajo las cuales la auténtica naturaleza del hombre está irremediablemente sepultada.

He aquí lo que nos dice el ideólogo Tolstoy. Pero la representación del proceso, cuadro magistralmente ejecutado, nos dice también otra cosa.

¿Qué es, en consecuencia, lo que se nos dice? En realidad se trata de un *proceso a la justicia,* un proceso motivado y convincente, el proceso a la nobleza encarnada por Nekhludov, a los jueces burócratas, a los jurados pequeño-burgueses, a aquellos, en fin, de la sociedad de clases y a las formas falaces de «justicia» que ella ha engendrado. El cuadro que Tolstoy erige ante nosotros no es otra cosa que la condenación, a partir de una reflexión social profunda y convincente, de la justicia de clase en el contexto de la realidad rusa de los años 1880. Tal *proceso social* está fundado y motivado: no es un juicio moral sobre un hombre abstracto, sino un juicio social cuyo objeto son las relaciones fundadas en la explotación y los que son sus portadores: explotadores, burócratas, etc. La idea de este proceso es progresivamente más clara y concluyente sobre el fondo de la representación artística que hace Tolstoy.

La obra de Tolstoy está total y profundamente marcada por la pintura del proceso social, pero su ideología abstracta no conoce más que el juicio moral inferido sobre sí mismo y la no-resistencia al mal social. Esta es una de las más graves contradicciones de Tolstoy; contradicción que nunca consiguió sobrepasar y que se manifiesta con claridad de este *proceso social a la justicia* que acabamos de analizar. La Historia y su dialéctica, la negación que, en la Historia, es sólo relativa y en la cual se halla ya contenida una afirmación, todo esto es totalmente extraño al modo de pensar de Tolstoy. Es por lo que su negación de la justicia como tal es absoluta y, en consecuencia, sin salida; no dialéctica, contradictoria. Su visión y su representación estéticas son más profundas; rechazando la justicia de clase, la burocracia, Tolstoy defiende el principio de una anti-justicia, de una justicia social lúcida y no meramente formal, enunciada por la sociedad misma y en su propio nombre.

La denuncia del sentido real —o más bien, absurdo— de todo lo que se hace durante el proceso, se lleva a cabo por medio de procedimientos artísticos bien definidos, que no aparecen por primera vez en *Resurrección* sino que ya han caracterizado a toda la obra precedente. Tolstoy representa tal o cual acción como adoptando el punto de vista de un hombre que la considera por primera vez, no sabe nada de su finalidad y, en consecuencia, no percibe más que el aspecto exterior de esta acción, con todos sus detalles materiales. En el momento que describe una acción cualquiera, Tolstoy evita cuidadosamente las palabras o expresiones con las que habitualmente las designamos.

A este procedimiento de representación se añade un segundo, estrechamente ligado al primero, que lo completa y que siempre es utilizado con él: describiendo el aspecto exterior de tal o cual acto social, de tal o cual comportamiento convencional —por ejemplo, la prestación de juramento, la apertura del proceso, la lectura del veredicto, etc.—, Tolstoy *muestra siempre los sentimientos de los personajes que cumplen dichos actos.* Además, descubrimos que estos sentimientos no tienen, a veces, relación alguna con los actos, les son extraños y provienen, muy a menudo, de preocupaciones bajamente materiales o físicas. Así, uno de los miembros del Tribunal, cuando preside con dignidad la entrada del jurado ante la audiencia respetuosamente puesta en pie, se esfuerza por adivinar, según el número de pasos que le restan por dar, si el nuevo tratamiento de su catarro estomacal va a ser eficaz. De este modo, el gesto está, en cierta forma, separado del que lo cumple y se convierte en una fuerza mecánica, independiente de los hombres y desprovista de sentido.

Finalmente, un tercer procedimiento viene a añadirse a los dos primeros. Tolstoy no deja de mostrar de qué modo esta pura fórmula social, mecánica, separada del hombre y vacía de sentido, *termina por ser utilizada por los hombres para satisfacer sus ambiciones mezquinas y su avidez egoísta.* Queda claro que los que sacan ventajas de ello hacen lo posible por mantener y defender estas formas cadavéricas. Los miembros del Tribunal, incluso los que están ocupados por pensamientos y sensaciones y por sus uniformes engalonados, totalmente ajenos al solemne procedimiento del juicio, experimentan la satisfacción vanidosa de ser importantes y reverenciados, y están fuertemente amarrados a las ventajas que obtienen de las funciones que ejercen.

Tolstoy procede siempre de este modo cada vez que quiere desenmascarar la mentira; en particular, en la famosa escena del oficio religioso celebrado en prisión.

Denunciando el carácter convencional y absurdo de los ritos religiosos, de las ceremonias mundanas, de las formas administrativas, etc., Tolstoy concluye en la negación absoluta de toda convención social, cualquiera que sea. En esto, su tesis está desprovista de todo elemento de dialéctica histórica. Lo que representa y desenmascara son las falsas convenciones, aquellas que han perdido su productividad social y que son conservadas por la clase en el poder, interesada en la dominación de clases. En realidad, las convenciones sociales pueden ser productivas y constituyen las condiciones indispensables de la comunicación. Y la palabra humana —que Tolstoy sabía utilizar con tal arte— ¿no es ella misma, al fin de cuentas, un signo convencional?

Este nihilismo, que termina por negar toda cultura humana en la medida en que sea convencional y artificialmente inventada por el hombre, está ligado al hecho de que Tolstoy desconocía la dialéctica histórica que entierra a los muertos en cuanto los vivos surgen para reemplazarlos. Tolstoy no ve más que a los muertos y le parece que el campo de la Historia se va a quedar vacío. Su mirada insiste en aquello que se descompone, en aquello que no se puede ni se debe mantener, no ve más que las relaciones de explotación y las formas sociales engendradas por ellas. Pero las formas positivas que alcanzaron la madurez en el campo de los explotados y que se organizaron a partir del hecho mismo de la explotación, él las ignora, no las percibe ni las cree. Es porque se dirige exclusivamente a los explotadores por lo que su prédica reviste un carácter nece-

sariamente negativo, bajo la forma de interdicciones categóricas y de negaciones absolutas, no dialécticas.[9]

Es también por esta razón por la que denuncia en su novela a la intelligentsia revolucionaria y a los representantes del mundo obrero. En esto no ve más que falsedad, convención y artificio humano; no percibe más que la contradicción entre formas exteriores y mundo interior y la utilización, para fines interesados y egoístas, de esas formas muertas.

He aquí como Tolstoy describe a Vera Bogoduchovska que es miembro del movimiento revolucionario «La Voluntad del Pueblo». La escena transcurre en prisión.

> Nekhludov le preguntó por qué la habían metido en la cárcel. Vera se puso a hacerle, con mucha animación, un relato detalladísimo de todo lo que le había ocurrido, aunque en dicho relato, sus propias aventuras tenían menos importancia que la organización y el desarrollo de *«su partido»*. El relato surgía salpicado de palabras extranjeras: *propagande, organisation, groupes, sections, sous-sections,* etc. La presa se encontraba completamente convencida de que todo el mundo conocía al dedillo lo que aquellos nombres querían decir, pero Nekhludov, por su parte, los oía por primera vez.[10]

Al universo natural y auténtico del campesino Menchov, se opone aquí el universo convencional, artificial y vacío de la militante revolucionaria.

En cuanto al dirigente revolucionario, el retrato que traza Tolstoy es aún más negativo: para Novodvorov, la acción militante, sus responsabilidades a la cabeza del partido y las ideas políticas mismas no constituyen más que el medio de satisfacer una ambición desenfrenada.

El militante obrero Markel Kondratiev, lector estudioso del primer tomo de *El Capital* y que adora a su maestro Novodvorov, queda privado, bajo la pluma de Tolstoy, de independencia de espíritu; hay en él un fetichismo intelectual que lo conduce a someterse sin reservas a una teoría científica convencional e inventada por los hombres.

De este modo Tolstoy elabora su crítica y el principio según el cual distingue todas las formas convencionales de la comunicación social; formas que han sido creadas por los habitantes de la ciudad para atormentarse a sí mismos y atormentar a los demás. Tanto los paladines de estas formas de explotación, como los revolucionarios que buscan destruirlas, son igualmente incapaces, según Tolstoy, de salir del círculo cerrado de la convención, del artificio y de la inutilidad.

En este mundo, toda actividad, sea convencional o revolucionaria, es igualmente falsa y extraña a la verdadera naturaleza del hombre.

¿Qué encontramos en la novela que contrabalancee ese mundo de formas y relaciones sociales convencionales?

En las obras anteriores de Tolstoy, esta función era cumplida por la naturaleza, el amor, el matrimonio, la familia, la procreación, la muerte, el arribo de las nuevas generaciones, una sólida actividad doméstica. Pero nada de esto encontramos en *Resurrección;* ni siquiera la muerte, con su efectiva grandeza. Al mundo social que se rechaza,

[9] *Sobre este tema, ver Plejanov,* Karl Marx i Lev Tolstoi.

[10] Resurrección, *Barcelona, Ed. Planeta, «Maestros Rusos», p. 1612.*

se opone el mundo interior de los héroes —de Nekhludov y de Katia—, su resurrección moral; de este modo, la prédica del autor se funda casi exclusivamente en la negación y la interdicción.

¿Cómo hace Tolstoy para asir esto y mostrarlo? No encontramos, en su última novela, esos cuadros tan sorprendentes y conmovedores de la vida espiritual, con sus tenebrosas pulsiones interiores, sus dudas, sus vacilaciones, su elevación y su caída, sus sutiles intermitencias de sentimiento y de humor, en suma, todo lo que Tolstoy desarrolla cada vez que representa la vida interior de Andrés Bolkonsky, de Pedro Besukov, de Nicolás Rostov y también de Levin. En el tratamiento de Nekhludov, en cambio, el autor da pruebas de una reserva y una parquedad excepcionales. Hay sólo unas páginas consagradas al joven Nekhludov que están escritas al viejo estilo (su primer amor de adolescente por Katia Maslova). El proceso interior de la *resurrección* no está de hecho mostrado: a la realidad viva del alma la sustituye una exposición seca sobre la significación moral de las emociones de Nekhludov. El autor parece urgido por pasar, lo más rápido posible, de la realidad empírica de la vida moral —de la que, como autor, no necesita y que le es ahora odiosa— a las conclusiones morales, a las fórmulas y luego, directamente, a los textos del Evangelio. Basta recordar ese pasaje del diario de Tolstoy, donde confiesa su repugnancia a hablar de la vida interior de Nekhludov, en particular de la decisión de éste de casarse con Maslova, y donde proclama su intención de representar los sentimientos y la vida de sus héroes «reprobándolos y ridiculizándolos». Sobre este último punto, Tolstoy no pudo cumplir su propósito; no llegó a separarse suficientemente de su personaje como para burlarse de él; pero el rechazo que experimentaba le impidió abandonarse a la descripción de su vida interior, obligándolo a «congelar» lo que tenía que decir: rehusándose a amar a sus héroes no pudo encontrar las palabras verdaderas para representarlos. En todas partes, el balance moral de las emociones y las experiencias; en todas partes, el balance erigido por el autor reprime su pulsación vital en aquello que tiene de irreductible a las fórmulas morales.

La vida interior de Katiuscha, está representada también de una forma seca y contenida, según el punto de vista del autor y no el propio punto de vista de Katiuscha. Sin embargo, era precisamente este personaje el que debía jugar el rol principal en la novela. El tipo del «noble arrepentido», es decir, Nekhludov, se le representaba ya a Tolstoy bajo un aspecto casi cómico. No es casualidad que en su diario hable de la necesidad de introducir la «parodia» en la representación que hace de Nekhludov. Todos los aspectos positivos de la narración van a ser concentrados en Katiuscha. Aspectos que podían y debían arrojar una sombra sobre el conflicto interior de Nekhludov, sobre su arrepentimiento, a fin de que aparezca reducido a «el conflicto de un noble».

«Tú quieres servirte de mí para tu salvación», dice Katiuscha a Nekhludov, rechazando su propuesta de matrimonio, «Obtuviste de mí el placer en esta vida y también gracias a mí quieres salvar tu alma en el otro mundo.»

Aquí Katiuscha caracteriza, con justeza y profundidad, el egoísmo feudal del «noble arrepentido» y la atención exclusiva que otorga a su «yo». El conflicto interior de Nekhludov no tiene otro objeto, en última instancia, que su propio «yo». Es el interés único que él se otorga a sí mismo, el que determina todas sus emociones, sus actos, su nueva ideología. El mundo entero, la realidad con todo el mal social que comporta,

no tiene para él ninguna existencia en sí mismo. Sólo cuenta en tanto interesa a su problema interior: quiere servirse de él para ganar su salvación.

Katiuscha no está sujeta al arrepentimiento; no sólo porque siendo ella misma la víctima no tiene razón para arrepentirse, sino, y sobre todo, porque ella no puede ni quiere detenerse en su propio «yo». No es a sí-misma a quien ella mira, es a su entorno, al mundo que la rodea.

Encontramos la siguiente nota en el diario de Tolstoy:

(A Korevskaia) Después de la resurrección, Katiuscha, por momentos, dibuja sonrisas maliciosas, perezosas, como si hubiera olvidado todo lo que anteriormente tomaba por verdadero: ella tiene ansias de vivir, de ser dichosa.

Este motivo, de una fuerza y una profundidad excepcionales, desdichadamente, queda en esbozo en la novela. Por eso, Katiuscha no es capaz de comprender en profundidad su resurrección moral y de concentrarse en la verdad puramente negativa que Tolstoy le ha hecho descubrir. Ella tiene, simplemente, ansias de vivir. Se comprende fácilmente que Tolstoy no haya podido fijar en el personaje de Maslova ni la ideología de la novela, ni su crítica absoluta, ni su negación de la realidad. Porque, esta ideología y esta crítica (una crítica que, por así decir, no es una crítica de clase) están, precisamente, desarrolladas en el terreno del solipsismo del «noble arrepentido». Era Nekhludov quien debía constituir el principio organizador de la novela; en consecuencia, la representación de Katiuscha no podía ser más que escueta y reducida, constituida sólo a la luz de las preocupaciones de Nekhludov.

Pasemos ahora al tercer punto: la tesis ideológica a partir de la cual se organiza la novela.

La función arquitectónica de esta tesis se pone de manifiesto a la luz de lo que venimos diciendo. No hay, en rigor, nada en la novela que sea neutro en relación a la tesis ideológica. Tolstoy no se permite más, como hacía en *Guerra y Paz* o en *Anna Karenina,* mostrar los hombres o las cosas simplemente por sí mismos. Cada palabra, cada epíteto, cada comparación se relaciona directamente con esta tesis ideológica. El autor, no sólo no teme ser tendencioso sino que subraya esta tendencia tomada ante cada detalle, ante cada palabra de su obra, con una excepcional osadía literaria, casi con provocación.

Es suficiente, para convencerse, comparar la escena del levantarse de Nekhludov, su *toilette* y su desayuno (cap. III), con una escena del todo análoga por su contenido, del levantarse de Oblonsky en *Anna Karenina.*

En *Anna Karenina,* cada detalle de la escena, cada epíteto, cumplía una función puramente representativa: el autor nos mostraba, simplemente, su personaje y los objetos que lo rodeaban y se abandonaba, sin remordimientos, al placer de representar aquello cuya fuerza y sabor proviene de que el autor se complace en describir a su personaje, su alegría de vivir, su frescura, y de que ame los objetos con los que se rodea.

En la escena paralela del levantarse de Nekhludov, la palabra no tiene más función representativa, está allí para denunciar, acusar, deplorar. La representación en su conjunto está subordinada a esta función.

He aquí el comienzo de la escena:

> En el mismo instante en que la Maslova, sentada en un cuarto de la Audiencia, se quitaba los zapatos que le martirizaron los pies durante el camino de la prisión al Tribunal, el sobrino de sus antiguas amas, el príncipe Dimitri Ivanovich Nekhludov, su seductor, permanecía aún acostado sobre el blando colchón de plumas de su gran lecho de muelles. Cubierto con una camisa de tela de Holanda, de pechera elegantemente plegada, fumaba un cigarrillo...[11]

El despertar del «seductor» en una habitación lujosa, sobre un lecho confortable, está aquí opuesto, directamente, a la mañana en la prisión de Maslova y al penoso trayecto que debe cumplir para dirigirse al Tribunal. Así, el carácter tendencioso de la representación está dado de golpe, determinando el principio según el cual los detalles y los adjetivos son elegidos: todos deben servir a esta oposición relevante. Los adjetivos que caracterizan el lecho de Nekhludov, por ejemplo (grande, sobre resortes, de colchón de plumas), su camisa (viene de Holanda, es apropiada, con una chorrera cuidadosamente planchada —¡cuánto de trabajo en todo esto!—) están enteramente sujetos a esta función de crítica social duramente remarcada. De hecho, no hay aquí representación sino denuncia. La escena en el tocador es tratada de la misma manera. Nekhludov lava con agua fría «su cuerpo blanco y musculoso»; su ropa interior está «bien planchada», sus botas «brillantes como espejos». En todas partes, el autor pone en evidencia la cantidad de trabajo que requiere cada elemento de ese confort —en particular por la repetición de las palabras «preparado», «planchada», «el traje cepillado y doblado», el parquet «pulido la víspera por tres ganapanes», etc.—. Es como si Nekhludov se vistiera con el trabajo de otros hombres; el aire que respira está saturado del trabajo de los otros.

El análisis revela el carácter tendencioso del estilo de Tolstoy, remarcado a cada instante. Es evidente que la tesis ideológica tiene valor determinante para la constitución del estilo. Lo mismo se infiere de la arquitectura de la novela, tomada en su conjunto. Basta recordar los procedimientos utilizados en la representación del proceso judicial: tenían por única función mostrar lo inadmisible que hay en todo juicio llevado a cabo por un hombre sobre otro hombre. Las escenas del proceso, del oficio religioso, etc., están construidas como *argumentos* a favor de ciertas posiciones ideológicas del autor. Cada detalle de la descripción responde a esta función.

Pero, a pesar de su carácter fuertemente tendencioso, la novela ni es aburrida, ni está desprovista de vida. Tolstoy construye una novela socio-ideológica con una maestría excepcional. Podemos, incluso, decir que *Resurrección* es el ejemplo más perfecto y el más consumado de este género de novela, no sólo en la literatura rusa, sino también en la literatura europea.

Venimos de considerar cuál es la significación de la tesis ideológica en el nivel formal y artístico. Giremos ahora hacia el contenido de la tesis. No es éste el lugar para entrar en detalle en la filosofía religiosa de Tolstoy y en sus concepciones sociales y éticas. Por esto no abordaremos más que sucintamente el examen del contenido de la tesis ideológica puesta en obra en la novela.

La novela se abre sobre dos textos tomados del Evangelio (el epígrafe) y se cierra de la misma manera (lectura del Evangelio por Nekhludov). Todos estos textos sirven para

[11] Resurrección, *pp. 1407-1408.*

reforzar una idea mayor: no debemos juzgar a otro ni hacer nada para luchar contra el mal existente. Los hombres, enviados al mundo por la voluntad de Dios —maestro de la vida— en calidad de trabajadores, deben cumplir la voluntad del maestro. Es esta misma voluntad la que se expresa en los diez mandamientos que prohiben toda violencia ejercida contra el prójimo. El hombre no puede más que obrar sobre sí mismo, sobre su «yo» interior (búsqueda del reino de Dios que está *en* nosotros), el resto vendrá por añadidura.

Cuando en las últimas páginas de la novela esta idea le es revelada, Nekhludov comprende allí claramente de qué modo el mal, que reina en todas partes, triunfa, mal del cual él ha sido testigo desde el comienzo de la novela: *no se puede vencer al mal más que por el renunciamiento a la acción, la no-resistencia.*

> Comprendió entonces perfectamente este pensamiento: el único medio seguro de salvar a los hombres del pavoroso mal que sufren consiste simplemente en que se reconozcan siempre culpables ante Dios y, por consiguiente, indignos de castigar o corregir a sus semejantes. Nekhludov veía ahora muy claro que el terrible mal que había observado en las prisiones y la tranquilidad, el aplomo de los que lo cometían, provenía de que los hombres quieren realizar una obra imposible: reprimir el mal, cuando ellos mismos son malos.
>
> «¡No! ¡No es posible que sea tan sencillo!», se decía Nekhludov. A pesar de todo, comprobaba hasta la evidencia que, por extraño que esto le hubiera parecido al principio y por acostumbrado que estuviera a lo contrario, era ésta —y no sólo teórica sino absolutamente práctica— la verdadera solución del problema.[12]

Tal es la ideología que organiza esta novela de Tolstoy.

El hecho de que esta ideología se manifieste no formulada en un desarrollo abstracto sobre la moral o la filosofía religiosa sino a través de una representación basada en los hechos de la realidad concreta, sobre los hechos de la vida cotidiana de Nekhludov, con todas sus características sociales, pone claramente en evidencia sus raíces sociales y psicológicas.

¿De qué modo la vida de Nekhludov instala la cuestión a la cual responde la ideología de la novela? De hecho, lo que causa de pronto los sufrimientos y la angustia de Nekhludov, no es el mal social como tal, sino *su participación personal en él.* Es a este problema de la participación personal en el mal que reina en la sociedad al cual están ligados indisolublemente los tormentos y las inquietudes de Nekhludov. ¿Cómo hacer cesar esta participación, cómo liberarse de ese lujo que cuesta tanto esfuerzo a los otros, cómo liberarse de la propiedad terrateniente ligada a la explotación de los campesinos, cómo liberarse de las obligaciones de la vida pública que contribuye a reforzar la servidumbre y, sobre todo, cómo redimir su conducta bochornosa, su falta para con Katiuscha?

El problema de la participación personal en el mal, disimula el problema del mal en sí mismo en tanto que realidad objetiva, y hace de este último una cosa secundaria que deriva al problema del arrepentimiento personal y del perfeccionamiento de sí. La realidad objetiva, con sus problemas concretos, está como disuelta y absorbida por el problema individual y subjetivo del arrepentimiento, de la purificación y de la resu-

[12] Resurrección, *pp. 1901-1902.*

rrección moral. Ha habido, de pronto, una sustitución fatal del problema del mal objetivo por el problema de la participación personal en el mal.

Es precisamente en esta última cuestión donde la ideología de la novela aporta una respuesta; y la forma misma en la que el problema está planteado conduce a que esta ideología quede situada en el plano subjetivo, como un problema personal. Indica una salida subjetiva al explotador arrepentido, y llama a los otros al arrepentimiento. La cuestión de los explotados no se plantea: ellos son dichosos porque son inocentes y no pueden suscitar más que envidia.

En el momento en que Tolstoy trabajaba en su novela, en el mismo momento en el que intentaba desplazar el centro de gravedad hacia Katiuscha, escribía en su *Diario:*

> Hoy salí a pasear. Visité a Konstantin Belov. Es lastimoso. Después, atravesé la aldea. En lo de ellos, está bien, y en lo nuestro, está el oprobio.

Los mujiks son pobres, están enfermos, pero son dichosos porque no tienen nada de qué avergonzarse. El *Diario* y la correspondencia de Tolstoy están, en este período, atravesados por el hilo rojo de la envidia hacia aquellos que, en un mundo en el que reina el mal social, no tienen razón para estar avergonzados.

La ideología de *Resurrección* está dirigida a los explotadores. Se constituye a partir de los problemas que plantean los representantes, acometidos por el arrepentimiento, de una clase en plena declinación y en plena descomposición: la nobleza. Estos problemas están desprovistos de toda perspectiva histórica. Los representantes de esta clase no tienen un punto de apoyo sólido en el mundo exterior, no tienen tarea histórica que cumplir; es por esto por lo que están exclusivamente concentrados sobre su propia persona, sobre su problema interior. Es verdad que la ideología abstracta de Tolstoy comportaba elementos esenciales que la acercaban al campesinado, pero esos aspectos no estaban integrados en la novela como principios de organización interna; esta organización permanece centrada en la persona del noble arrepentido que es Nekhludov.

De este modo, en el fundamento de la novela, se encuentra el problema de Tolstoy-Nekhludov: «¿Cómo puedo yo, que soy un individuo perteneciente a la clase dominante, liberarme solo de la participación en el mal social?» La respuesta a esta pregunta es la siguiente: «Cese de participar interior y exteriormente, y por ello obedezca las órdenes estrictamente negativas».

Plejanov tiene toda la razón cuando caracteriza la ideología de Tolstoy de la manera siguiente:

> Incapaz de sustituir en su campo visual los explotados por los explotadores —dicho de otro modo, de pasar del punto de vista de unos al de los otros—, Tolstoy debía, naturalmente, orientar sus esfuerzos hacia el progreso moral de los explotadores exhortándoles a reconocer sus perversas acciones. Es por esto que su prédica moral revistió un carácter negativo.[13]

El mal objetivo que comporta un sistema social fundado en la división de clases —representado por Tolstoy con una fuerza excepcional— está encuadrado, en la novela por la visión subjetiva de un representante de la clase históricamente condenada, que intenta encontrar una salida orientándose hacia la *inacción histórica concreta.*

[13] *Plejanov,* op. cit., *p.* 76.

Para concluir, algunas palabras sobre la significación de *Resurrección* para el lector contemporáneo.

Hemos visto que es la crítica la que constituye el punto dominante de la novela. Hemos visto también que el principio generador de forma de esta representación crítica de la realidad residía en el pathos del juicio —de un juicio estéticamente activo e implacable—. El acento de esta representación es mucho más enérgico y revolucionario que las tonalidades del arrepentimiento, del perdón, de la no-resistencia, que colorean los conflictos interiores de los personajes, y las tesis ideológicas o abstractas, enunciadas en la novela.

Son los elementos de crítica social los que hacen el interés de esta obra. Los procedimientos artísticos que Tolstoy ha puesto a punto en esta novela permanecen, todavía hoy, ejemplares e insuperables.

Desde hace un tiempo, la literatura soviética trabaja con obstinación en la búsqueda de formas nuevas para la novela ideológica y social, que es, sin duda, el género más importante y más actual en la literatura contemporánea. La novela social e ideológica, la novela socialmente tendenciosa es, al fin de cuentas, una forma literaria perfectamente legítima. El rechazo a tomar en cuenta esta legitimidad puramente estética es un prejuicio ingenuo, propio de un cierto esteticismo superficial que fue hace tiempo superado. Pero, debe admitirse, es una de las formas más difíciles y más riesgosas de la novela. Es demasiado tentador, en efecto, elegir el camino del menor esfuerzo: eludir una dificultad por la ideología (por una buena orientación ideológica), transformar la realidad en una mala ilustración, o bien, inversamente, introducir la ideología bajo la forma de indicaciones, de anotaciones, de deducciones abstractas que no se funden orgánicamente con la representación. Organizar el conjunto del material estético sobre la base de una tesis ideológica que está netamente definida sin desecar, matar, la realidad concreta de la vida, he aquí una tarea intensa y ardua.

Tolstoy ha cumplido la suya con una maestría excepcional. Novela ideológica ejemplar, *Resurrección* puede revelarse extremadamente útil en las investigaciones literarias de hoy.

Mijaíl M. Bajtín*

* *Traducción del francés por Sylvia Iparraguirre. Tomado de* Mikaïl Bakhtine: le principe dialogique, *París, Collection Poétique, Editions du Seuil, 1981, de Tzvetan Todorov, de la última parte.* Annexes: Ecrits du cercle de Bakthine, *traducido del ruso al francés por Georges Philippenko con la colaboración de Monique Canto.*

Aproximación a Mijaíl Bajtín

La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un solo hombre sino que se origina *entre los hombres* que la buscan conjuntamente.

Mijaíl M. Bajtín

1

Hacia fines de los años sesenta, el nombre de Mijaíl Bajtín empieza a cobrar significado en Europa occidental. Antes de esa fecha, sólo los especialistas y ciertos círculos de iniciados conocían la obra casi secreta de este intelectual solitario al que Tzvetan Todorov califica, sin dudar, como «el más importante pensador soviético en los dominios de las ciencias humanas, y el más grande teórico de la literatura del siglo XX». [1] La explosión silenciosa que significó la divulgación de sus textos, está en relación directa con su vasta propuesta que reúne una metodología rigurosa, una teoría de los géneros (en especial la novela), una estética y una filosofía de la cultura.

Surgido de la efervescencia intelectual de los años previos e inmediatos a la Revolución, Bajtín no fue ni un disidente ni un marxista ortodoxo, más bien sus trabajos y su círculo —el famoso «círculo de Bajtín»— observan una suerte de insularidad, que se tradujo en un espléndida libertad espiritual para tratar los temas que le interesaron; ejemplo extremo de cierto tipo de inteligencia para la cual los términos amplitud y profundidad no son excluyentes, Bajtín alcanzó un grado de erudición y re-formulación de los problemas estéticos y culturales, al que muy pocos hombres se acercan en nuestro siglo.

Es así cómo, a sesenta años de publicados sus primeros escritos, Bajtín sigue provocando en el lector que se acerca a sus textos el impacto que causa un pensamiento revelador; el efecto de una originalidad esencial, motivada en esa manera desacralizadora de tratar la cultura y la literatura europeas. Esta singularidad se manifiesta también en el hecho de que su teoría no se «arma» como una fórmula, como un sistema acabado y estricto de formalización, sino que se desarrolla dialógicamente, de manera semejante a la creación estética.

2. Bajtín y su círculo

Mijaíl Miajilovich Bajtín nació en Orel, Rusia, el 16 de noviembre de 1895. Su padre, empleado de banco, procedía de una familia noble venida a menos. La familia Bajtín, culta y liberal, se preocupó por que sus hijos recibieran una esmerada educa-

[1] *Tzvetan Todorov,* Mijaíl Batjín: le principe dialogique, *París, Collection Poétique. Ed. Seuil. 1981. p. 9.*

ción. De todos los miembros de la familia, el decisivo para Mijaíl sería su hermano mayor, Nikolai, por quien sentía admiración y en quien encontró en la adolescencia, y según sus palabras, un «honorable oponente». Conoció tempranamente el griego, el latín y los estudios clásicos, al mismo tiempo que aprendía de su institutriz el alemán, lengua fundamental en su formación, centrada posteriormente en la filosofía alemana. Compartió con Nikolai precoces lecturas de Nietzsche, Kierkegaard y Buber. En este último Bajtín reconocerá sus más hondas influencias y verá «al más grande filósofo del siglo XX», tal como lo diría en una entrevista en sus últimos años.[2]

Mijaíl y Nikolai compartieron el ambiente convulsionado que creaban las nuevas ideas, formando grupos de estudio en los que se discutía marxismo al mismo tiempo que se leía apasionadamente a Baudelaire. Pero, tal vez, lo que atraía más a estos adolescentes, ya que en el ambiente pesaba con fuerza, era la corriente simbolista, que influyó notablemente en Bajtín. En Rusia se produjo una segunda ola simbolista, de origen alemán, que alcanzó hasta 1920 y cuyo poeta clave fue Ivanov. En un aspecto, Bajtín estuvo muy cerca de los simbolistas. Como dicen Clark y Holquist: «La preocupación de los simbolistas rusos de justificar su poesía en términos de una comprensiva ''filosofía de la cultura'' también estimuló a Bajtín a trabajar en su propia antropología filosófica».[3]

Pero, a comienzos de la década del veinte, Bajtín se había alejado ya del simbolismo y centraba su epistemología en el lenguaje. Comenzaba a elaborar una filosofía (cuyo eje era precisamente el lenguaje) que polemizaba tanto con el formalismo extremo como con la noción del inconsciente freudiano, al mismo tiempo que rechazaba la noción simbolista de la irracionalidad y la intuición como vías de conocimiento de una realidad más alta. En esos años, los acontecimientos históricos separan a los dos hermanos. Después de la Revolución, Nikolai emigra a Inglaterra, donde traba una fecunda amistad con el filósofo Ludwig Wittgenstein, sobre cuyo pensamiento, según sólidas bases, tuvo una influencia considerable.

En 1918, Bajtín termina sus estudios de filología en la Universidad de San Petersburgo y se traslada primero a Nevel y luego a Vitebsk donde residirá hasta 1924. Esta época dorada, de extraordinaria actividad intelectual, reunió nombres como los de Pumpiansky, Marc Chagall, V. Voloshinov, M. Kagan y P. Medvedev, entre otros. Se creó así el primer círculo de Bajtín. Dos de estos nombres perdurarán estrechamente vinculados al del maestro: Voloshinov y Medvedev, sus más cercanos discípulos. En 1921, Bajtín se casa con Elena Alexandrovna Okolovich, que sería su colaboradora a lo largo de décadas difíciles; su mujer fue un apoyo fundamental para Bajtín, que sufría, desde la adolescencia, de una osteomelitis crónica que finalmente le determinó la amputación de una pierna. En 1924, volvemos a encontrarlos reunidos —Medvedev, Voloshinov, Bajtín—, ahora en San Petersburgo, y configurando el grupo definitivo.

Entre 1926 y 1929 se publican una serie de textos, elaborados por el «círculo de Bajtín», sobre los cuales la crítica posterior ha tejido una serie de conjeturas en cuanto al punto central de la autoría. Estos textos fueron *Freudismo* (de 1927) y *Marxismo y filo-*

[2] *Joseph Frank,* The voices of Mijaíl Bajtín, *The New York Review of Books, octubre de 1986.*
[3] *K. Clark-M. Holquist,* Mikhail Bakhtin, *Harvard University Press, Cambridge, 1984, p. 25.*

sofía del lenguaje (1929), los dos publicados bajo el nombre de V. Voloshinov, y *El método formal en la crítica literaria* (de 1928), firmado por P. Medvedev. La coherencia y unidad de estos textos, en relación con la obra general de Bajtín, deja suponer, más allá de cualquier colaboración, que los textos le pertenecen. Los motivos por los cuales esos libros aparecieron con los nombres de sus discípulos, son enigmáticos y el propio Bajtín no ayudó a dilucidarlos, manteniendo una cerrada reserva en este punto. Más bien, las razones, según algunas palabras de Bajtín, pertenecen al orden personal, al *modus operandi* del grupo y a la modestia o generosidad bajtinianas.[4] En 1929, Bajtín publica el primer texto que lleva su nombre, *Los problemas de la obra de Dostoievsky,* sobre el que estaba trabajando desde 1922. En este trabajo expone, por primera vez, su revolucionario concepto de *dialogismo* en literatura, causando conmoción en el ambiente intelectual. Pero el libro no gozaría de difusión; ese mismo año, Bajtín es arrestado y condenado a exilio en el lejano pueblo de Kustenai, en la frontera sur de Siberia. Los vientos huracanados de una política cambiante se hacían sentir en la URSS, en todos los niveles. Bajtín y sus colaboradores sufrieron las consecuencias (tanto en su suerte personal como en la de sus trabajos) de una política oficial que, con el advenimiento de Stalin, se haría cada vez más dogmática para desembocar en el terror. Las oscuras causas de la condena a Bajtín parecen relacionarse con el tema religioso. En 1928, la Iglesia ortodoxa rusa sufría un cisma provocado por un tema central: la subordinación de la Iglesia al Estado. Una facción cismática fue la secta josefita, con la cual, periféricamente, estuvo en contacto Bajtín, para quien el tema religioso fue un núcleo importante de atención que exploró en los años veinte, en contacto con los estudios filosóficos. Posteriormente, a medida que sus trabajos se adentraron en temas estéticos y literarios, se apartó más y más de este tipo de especulaciones.

El destierro marca en la obra bajtiniana, dos etapas de producción: la de los textos inmediatos a la Revolución, que se cierra con la publicación del *Dostoievsky,* en 1929; y el período posterior a 1930. En el anonimato y el exilio Bajtín da forma a los textos de su segunda etapa de producción, vinculados estrechamente a los problemas teóricos que había planteado en la década del veinte, en especial sus trabajos sobre la novela. En 1940 había completado su monumental *Rabelais* para presentarlo como tesis de doctorado, pero debió esperar hasta la finalización de la guerra. En esos años, el rigor del exilio disminuye y le otorgan un nombramiento, en 1945, en el Instituto Pedagógico de Saransk. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la apreciación de su obra. El *Rabelais* (en castellano *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais)* fue presentado para su consideración en dos oportunidades: 1946 y 1949 y dividió el mundo académico de Moscú en dos bandos que disputaron acerca de la heterodoxia del enfoque. En la última oportunidad y luego de horas de deliberaciones, se le negó el doctorado y el texto permaneció inédito hasta 1965.

A fines de la década del cincuenta, un grupo de jóvenes intelectuales «redescubre» el *Dostoievsky* al mismo tiempo que comprueba que su autor, sacado de circulación veintisiete años atrás, aún vivía. Alentado por ellos, Bajtín retoma la edición del texto

[4] *Para un tratamiento extenso de este problema, ver K. Clark y M. Holquist,* Mikhail Bakhtin, *Harvard University Press, 1984 (capítulo 6, «The disputed texts»).*

de 1929 y la rehace, dando a la imprenta la versión definitiva que aparece en Moscú en 1963.

En 1969 Bajtín se instala en Moscú. Vive sus últimos años en un modesto departamento, dedicado a una activa revisión y corrección de su obra. Muere en marzo de 1975.

3. Polémica con el formalismo

Durante la década del veinte, los estudios lingüísticos y literarios en la Unión Soviética centraban, casi exclusivamente, su atención en lo que se llamó el *método formal* o la *escuela formalista.* Trabajaron en esta corriente teóricos de la talla de Jakobson, Shklovski, Tynianov, Eijenbaum o Mukarovsky. Frente a esta teoría reacciona el círculo de Bajtín, oponiendo el *método sociológico de crítica literaria.*

En la teoría bajtiniana, el texto literario se inscribe como una forma especial de enunciado, en lo histórico social, estableciendo un *diálogo histórico* puntual con el lector y un *diálogo poético* virtual con las demás obras literarias. El lenguaje, en la obra literaria —a diferencia de como opera en otros sistemas en los que la finalidad es exterior a la expresión verbal— es *en sí mismo* evaluación ideológica. Para Bajtín, el lenguaje no es un *medio* para transmitir ideología, sino que el lenguaje *es* ideología. La literatura, por lo tanto, está ineludiblemente cargada de valoración ideológica, de valoración social. Es necesario aclarar el sentido con que Bajtín utiliza la palabra *ideología.* Ideología es aquí *valoración social* y significa «atmósfera de valores» dentro de la cual se concreta el acto del enunciado. El concepto de *valoración social* impregna, para Bajtín, el hecho literario. Pero, ¿qué significa el término *social?* En principio, no se trata simplemente de un enfoque que quiera establecer, ver o catalogar las relaciones directas entre literatura y sociedad; tampoco se trata de estudiar el «reflejo» de la vida real en la literatura. La poética sociológica enfrentaba la posición formalista según la cual, básicamente, la literatura o su especificidad, la *literaturidad* (la forma, que se sustituyó en su momento por sistema o estructura) era algo autónomo, válido por sí mismo e independiente de otros sistemas de valores, y que para su estudio científico debía aislarse del contexto dentro del cual se había producido. Esta idea de la inmanencia del fenómeno literario, lo aislaba del contexto, lo volvía aséptico, a-ideológico. Desde la perspectiva bajtiniana, el problema de la escuela formalista provenía de la estrecha vinculación del método formal con las categorías lingüísticas (fonética, morfología, sintaxis), por un lado; por el otro, la tendencia de la lingüística como ciencia a separar forma de sentido. Cabe aquí una pequeña aclaración: a los fines de este artículo, se simplifican las relaciones entre Bajtín y la escuela formalista, que fueron harto complejas. Bajtín no era irreductiblemente antiformalista; de hecho, aceptaba, compartía y creía necesarios para el análisis algunos de los principios especificadores del formalismo; pero, justamente, lo aceptaba como método descriptivo. Para Bajtín, el formalismo no puede ser la base de una poética teórica, crítica e histórica.

El divorcio artificial, propuesto por el formalismo, separa la literatura del contexto mediante la ruptura que establece entre una *lengua poética,* objeto del análisis formal inmanente, y la *lengua común o cotidiana.* Siguiendo a Bajtín, tal división entre una lengua poética y otra común, no existe en la realidad. Lo que sí existe es una *función*

poética que la lengua puede cumplir, y cumple, en el discurso literario. La lengua común contiene, en sí misma, potencialmente, a la lengua poética, y es el artista quien puede llevar al máximo de expresión esta potencialidad. Por otra parte, lo que define y determina esta función poética que puede asumir el lenguaje, no es la comparación con la lengua común, sino la comparación, el *diálogo,* con el ámbito que le es propio a la literatura: las otras obras literarias.

Los modelos estrictamente lingüísticos que los formalistas aplicaban al estudio de la obra literaria (fonema, morfema, sintagma, paradigma), no son para Bajtín sus componentes básicos. El componente básico es el *enunciado,* y la obra literaria es una organización especial de enunciados. Como tal, el enunciado tiene una orientación, está *dirigido a alguien* en un contexto determinado, es social; mientras que lo ideológico, la representación axiológica del mundo (sea real, fantástica, utópica, etc.), es el *sentido* de la obra literaria. La actitud valorativa está presente en todos los niveles del discurso literario. Desde la metáfora hasta el orden elegido para la sucesión de los acontecimientos en una novela, todas son elecciones que llevan implícita una evaluación. La carga ideológica que conlleva la elección de la forma, replantea la oposición entre forma y contenido, entre forma e ideología, reformulándola como: la forma es ideológica, por lo tanto la forma *es* contenido.

Las diferencias sustanciales entre el método sociológico y la escuela formalista, abarcaron también un problema esencial dentro del estudio de la literatura: el problema de los géneros literarios. El estudio de los géneros, realizado por los formalistas, evidenciaba una aplicación más bien mecánica según la cual un género se estructura de acuerdo con funciones fijas determinadas por un conjunto convencional de reglas. Para la poética bajtiniana, el género, que da forma y sentido totalizador a un texto, es intencional e ideológico y sólo definible de manera dinámica: en lo histórico. En esta dirección hacia lo histórico, la obra se pone en contacto con la realidad, con el contexto social y con los demás sistemas de valores. Intrínsecamente, cada género puede tratar sólo algunos aspectos de la realidad, aspectos que determinan su ámbito temático. Cada uno tiene su propio modo de tratamiento y sus diferentes posibilidades de profundidad. Dice Bajtín: «En los géneros literarios (y discursivos), durante los siglos de su vida, se acumulan formas de visión y comprensión de determinados aspectos del mundo».[5]

Para Bajtín, el género puede percibirse en su evolución histórica. En *Esthétique et théorie du roman*[6] queda trazada una poética histórica que sigue las formas de evolución del género novela. En esta búsqueda de las fuentes, distingue dos tendencias básicas: una, *monológica,* representada por la épica, la tragedia, la retórica, la historia, esencialmente monofónicas, consustanciadas con una civilización autoritaria (la época helenística, el imperio romano); y otra tendencia, opuesta. Frente a la voz única, jerárquica, se elevaba la interacción de voces, el *diálogo,* que encuentra su origen en las formas marginales, mezcladas (lo serio y lo cómico), contradictorias: la sátira, los diálogos socráticos y la parodia. Esta última constituye un ejemplo central del dialogismo: «La parodia es el ejemplo más simple del lenguaje "bívoco", en el que el parodista

[5] *Mijaíl Bajtín,* Estética de la creación verbal, *Siglo XXI Editores, México, 1982.*

[6] Esthétique et théorie du roman, *París, Gallimard, 1978.*

superpone su intención cómica a la intención seria de lo parodiado. La parodia está ligada al carnaval, es decir, a esa contracultura popular de la risa de la cual Bajtín ha analizado las estructuras en su *Rabelais*».[7]

Para Bajtín, la novela es el género privilegiado: siempre joven y renovado; no acabado ni cristalizado, el género novela es el campo propicio para la polifonía, la interacción continua de discursos, el enfrentamiento dialógico.

4. Polifonía y carnavalización

Es difícil captar en totalidad el pensamiento bajtiniano. Neokantiano en un momento, marxista en su filosofía del lenguaje, vecino al existencialismo, Bajtín entró en diálogo con los mayores pensadores de su tiempo, polemizando con las teorías que signaron el siglo XX. Esta rigurosa multiplicidad, esta apertura al diálogo concuerda perfectamente con un hombre que dio un lugar privilegiado en su teoría a la idea de inconclusividad, de inacabamiento (tema que trabajó en la novela, fundamentalmente); todo hecho estético, todo pensamiento es un paso más en el gran diálogo en el que siempre debe haber espacio para la otra voz, para la alteridad. De toda la obra de Bajtín, riquísima e inconclusa por autodefinición, dos conceptos, acuñados por él, parecen haber sido los más difundidos y retomados por la crítica: *polifonía* y *carnavalización*. A ellos nos referiremos, someramente, en esta última parte.

Dos libros decisivos para la teoría y la crítica literaria contemporáneas, ejemplifican y ponen en obra el pensamiento de Bajtín, *Problemas en la poética de Dostoievsky* y el *Rabelais*. En el primero plantea su teoría de la polifonía en la novela; en el segundo, su visión del carnaval, hecho cultural ajeno a la literatura, que Bajtín vincularía estrechamente con el fenómeno literario abriendo las puertas a una interpretación fundamentada y distinta de aspectos centrales de la literatura. El ejemplo máximo de la risa carnavalesca es *Gargantúa y Pantagruel*, verdadero fenómeno literario concebido en términos de transgresión. La elección de estos dos escritores universales, Dostoievsky y Rabelais, está directamente vinculada a la problemática metodológica que Bajtín elaboró en la década del veinte. Las obras de los dos escritores son presentadas por Bajtín como la culminación de dos tendencias implícitas en los orígenes del género novela.

Aunque centrado en la novelística de Dostoievsky, el texto excede largamente lo que sería un trabajo clausurado sobre la obra del autor. Cada uno de los capítulos, que parten de un «tema» dostoievskiano se despliega en cantidad de temas conexos que vuelven a encontrarse en sus extensos trabajos sobre la novela de los años treinta y cuarenta. Bajtín considera la novelística dostoievskiana como la culminación de un género cuyo rastreo lo lleva a la antigüedad más remota. Los diálogos socráticos, la sátira menipea y el carnaval (desacralizantes de toda cultura oficial) son el origen de un género paródico y transgresor —*dialógico*— que durante siglos ha penetrado el monologismo de la palabra oficial, y del discurso autoritario, dinamizando la Historia. En la antigüedad, la tragedia heroica constituye la palabra impenetrable, la voz seria. La comedia satírica (la noción de equilibrio griego obligaba a presentar una sátira en la tetralogía de cada

[7] Ibíd., *p. 17 (Preface).*

autor en los certámenes) da lugar a la distancia irónica, que complementa y complejiza la gnosis estética. La otra voz, la voz cómica, la palabra ajena, la alteridad paródica, desdobla la representación del objeto que se completa, de ese modo, en una aprehensión bívoca. En la representación del discurso literario, esta distancia con el texto (metatexto que, integrado, ironiza y comenta los temas y el lenguaje del texto) tiene un primer y definitivo ejemplo en el discurso moderno con el *Quijote*. Las otras obras que han manifestado más cabalmente la polifonía son, por ejemplo, *Gargantúa y Pantagruel, Tristram Shandy, Tom Jones*. Pero es con Dostoievsky que la polifonía llega a su culminación dando forma a un nuevo tipo de novela.

En el discurso dostovievskiano, el dialogismo está implícito en las estructuras cognoscitivas mediante las cuales el autor da forma estética al mundo que representa. De este modo, el diálogo —fundamento del lenguaje para Bajtín— modela todos los sistemas de representación discursiva; no se trata aquí de un superficial «armado de una novela», sino de su sustentación desde su génesis. Esto se hace notablemente perceptible en los personajes dostoievskianos; Raskolnikov, Mushkin, Stavroguin, Ivan Karamazov; cada uno de estos personajes se expresa desde posiciones opuestas, diferentes y, a veces, completamente antagónicas al discurso del autor y sus palabras nos dejan la impresión de haber tratado no ya con un autor único sino con una serie de pensadores-autores. Esto ocurre porque, como dice Bajtín, «En las novelas de Dostoievski el discurso del autor acerca del héroe se organiza como la palabra acerca del que está presente, del que está oyéndolo y del que le puede contestar»; por eso percibimos estos personajes «como si el héroe no fuese objeto del discurso del autor, sino el portavoz autónomo de su propia palabra».[8] Es el discurso del personaje al que se entrecruza con el propio discurso del autor y con los discursos de los otros personajes. Bajtín considera a esta relación entre discursos una *relación dialógica o polifónica*. No se trata de la mera inserción de «niveles lingüísticos» dentro del discurso único del escritor, sino de una pluralidad de *conciencias en acto* que no expresan la ideología del autor sino la propia conciencia del personaje que se vuelve contradictoria y polémica. El texto se ha convertido en un ámbito en el que resuenan varias voces; la palabra del novelista ya no es monologal, existe ahora pluralidad de voces, una polifonía.

Pero el término polifonía excede la novelística dostoievskiana y se hace un término operativo para la comprensión del discurso estético en general. Bajtín extiende la noción de polifonía a la poética, y allí será *intertextualidad*.

Todo texto literario se inscribe en la corriente histórica de los *otros* textos existentes —anteriores o actuales— con los que establece un diálogo, al mismo tiempo que dialoga con su destinatario: el lector. Polivalente por naturaleza, el discurso poético sólo otorga sus múltiples sentidos en ese contexto histórico-cultural. Estamos inmersos como hombres, como hablantes, en la corriente de los discursos ajenos, repitiendo palabras de otros. De igual modo, el discurso de la ficción está atravesado de otras voces y opera sobre la *cita* y la *referencia* a otros textos. Un libro *con-cita* a otros libros y a su vez él mismo será citado en obras presentes o futuras.

[8] *Mijaíl Bajtín*, Problemas de la poética de Dostoievski, *México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 94.*

Veamos ahora el mundo carnavalesco de *Gargantúa y Pantagruel.* Rabelais formaba parte del panteón familiar de Bajtín, junto a Dante, Cervantes, Goethe y Dostoievski. Su impresionante trabajo sobre Rabelais elabora dos líneas principales de investigación, perfectamente coherentes, ya que se trata de dos aspectos de un mismo fenómeno. Por una parte, una filosofía de la cultura, dentro de la cual se estudia exhaustivamente la *cultura popular,* con sus componentes básicos de *la risa* y *lo cómico,* y de qué modo ha operado esta contra-cultura desde la antigüedad, dinamizando la Historia; por otra parte, el punto central de su teoría crítica: la reposición del contexto, es decir, de lo no-dicho en el texto, situando a *Gargantúa y Pantagruel* en la complejidad de su época.

Para la primera parte es necesario aclarar el concepto de *carnaval,* tal como se vivía en la Edad Media. El carnaval en nuestros días, es una fiesta convencional. Durante el medioevo tuvo un sentido distinto y profundamente transgresor, continuador de las fiestas paganas de la más remota antigüedad. Hay que consignar, en primer lugar, una concepción diferente del tiempo. En la Edad Media el carnaval duraba tres meses, pero no importa sólo la duración, sino que era un tiempo cualitativamente distinto: un tiempo que escapaba a los rígidos esquemas histórico-ideológicos de la vida común. No se trataba de un escapismo, sino de un tiempo lleno de experiencia vital, de vida y muerte, en el que el individuo volvía a unirse indisolublemente a la colectividad; como en las fiestas rituales primitivas, el hombre se sentía conectado a una cadena elemental que lo unía a la especie y a las satisfacciones primarias, ligadas indisolublemente a la naturaleza. El carnaval fue quizás la única zona vedada al poder omnipotente de la Iglesia. El lugar donde transcurre es *la calle* y la *plaza pública;* tiempo y espacio que no estaban sujetos a ninguna regla y cuya única norma era la libertad. Estalla allí, entonces, la cultura de la risa, la cultura popular que adopta las formas de lo que Bajtín llama el realismo grotesco.

Para Bajtín, Rabelais ha sido uno de los autores menos comprendidos de la historia de la literatura y su libro uno de los más enigmáticos de la literatura universal. Sólo podemos aprehenderlo, en profundidad, vislumbrando su íntima conexión con la cultura carnavalesca y, desde esta perspectiva, comprender su metaforización de puente entre la Edad Media y el Renacimiento. «Si Rabelais es el más difícil de los autores clásicos», dice Bajtín, «es porque exige, para ser comprendido, la reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas, la capacidad de rechazar muchas exigencias del gusto literario hondamente arraigadas, la revisión de una multitud de nociones y, sobre todo, una investigación profunda de los dominios de la literatura *cómica* popular que ha sido tan poco y tan superficialmente explorada.»[9]

El mundo carnavalesco de *Gargantúa y Pantagruel,* las actitudes, las imágenes, el lenguaje desaforado y dentro de él, particularmente, las obscenidades, las referencias al mundo corporal —el sexo y las funciones vitales—, la escatología, constituyen la representación reivindicatoria del lenguaje y las actitudes de la *plaza pública* que Rabelais conocía a la perfección. Pero hay algo más; este ámbito por excelencia de la cultura popular entra al gran mundo literario a través de un autor culto y eminente humanista.

[9] *Mijaíl Bajtín,* La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, *Barral Editores, Barcelona, 1974. p. 9.*

Este mundo de la risa carnavalesca es el de la transgresión, el del trasvestismo social donde el bufón es rey, el rey es mendigo, el verdugo es apaleado, y en el que la risa tiene un valor transmutador fundamental: aquello que da miedo en la vida cotidiana (la tortura, la Inquisición, el señor feudal, el poder de la Iglesia) es objeto de burla y alegría feroz, rito que lo anula. En la risa carnavalesca, vida y muerte se mezclan en una profanación grotesca del mundo clásico, de la limpidez apolínea. Se hace visible una intertextualidad de culturas: la cultura popular presionando desde el llano a la cultura oficial, autoritaria, monológica y estática de la Edad Media. «La fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia. En cambio, las fiestas oficiales de la Edad Media (tanto las de la Iglesia como las del Estado) no sacaban al pueblo del orden existente, ni eran capaces de crear esta segunda vida. A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.» [10]

Bajtín reconstruye el contexto histórico-social de Rabelais; la reposición del entorno cultural (qué libros, por ínfimos que fuesen, pudieron pasar por sus manos o circulaban en la Francia del siglo XVI) y popular (las fiestas públicas, la plaza, las ferias, los cantares anónimos de ciegos y mendigos, los pregones de los vendedores ambulantes, los buhoneros y predicadores, con quienes sin duda se mezcló); esta reposición, decíamos, repone a su vez el exacto sentido de un texto —*Gargantúa y Pantagruel*— considerado, a través de los siglos, excéntrico y enigmático.

Como ocurre con el *Dostoievski*, el *Rabelais* supera ampliamente su tema específico, convirtiéndose en un modelo crítico de consecuencias riquísimas para la comprensión del fenómeno literario.

La reposición del sentido de la obra de ficción, su vínculo con el contexto histórico-social o con áreas del pensamiento no específicamente literario, como el psicoanálisis o la antropología, no es, por supuesto, una novedad. Ya frente a los exponentes mayores del estructuralismo, se hicieron sentir las críticas de pensadores como Jean-Paul Sartre o Paul Ricoeur. En los dominios de la lingüística y de la filosofía del lenguaje, el análisis del discurso (la teoría de los actos del habla, la etnografía del habla, la pragmática) también estudia la múltiple relación comunicativa en el marco del contexto, superando el monolítico modelo estructuralista que se arrogó por mucho tiempo, en una especie de auge neopositivista, el derecho de ser el único «científico».

Lo notable de la propuesta bajtiniana es que, no sólo precedió en cuarenta años a esta reacción, sino que, además, sus implicaciones y consecuencias parecen, por el momento, difíciles de superar. No queremos decir con esto que sea insuperable; en ese caso estaríamos traicionando la esencia dialógica de su pensamiento (para Bajtín la verdad es dialógica). Queremos decir que, a la luz de los modelos críticos bajtinianos, se pueden revisar períodos enteros de historia de la literatura, o de la literatura de un país.

[10] Op. cit., *pp. 14-15.*

Apenas hemos dado noticia de un proyecto muy vasto que tuvo como dirección la elaboración de una semiótica basada en el marxismo y que culminaría en un replanteo del estudio de la cultura. La dimensión del pensamiento bajtiniano se traduce en una totalidad que integra lo filosófico, lo estético y lo ideológico.

5. El prefacio a *Resurrección*

Presentamos aquí, por primera vez en castellano, un texto breve de Mijaíl Bajtín: el prefacio a la novela *Resurrección,* de León Tolstoy. Es un ejemplo raro, ya que no existen muchos textos breves y autónomos de Bajtín.

En 1929 y en 1930, Bajtín participó, como prologuista, en dos de los trece volúmenes de la *Obra Completa* de Tolstoy que había comenzado a aparecer en 1928. Estos dos prólogos fueron publicados con su nombre.

Frecuentemente, la crítica ha tomado como parámetro la mayor o menor cantidad de terminología marxista utilizada por Bajtín en sus textos, como prueba o contra-prueba de su autoría. Bajtín no era proclive a utilizar un léxico marxista en su obra. Su filosofía del lenguaje se basa en el marxismo y su obra entera está impregnada por una profunda convicción humanista-progresista, pero Bajtín no accedía, en su campo, a la ortodoxia formal de un léxico, sobre todo si ese léxico tendía a «oficializarse». Sin embargo, en este prefacio, Bajtín parece haber condescendido a «ponerse a tono» con la crítica literaria canónica. Vamos a proveer a estos datos de un somero contexto. Hacia fines de la década del veinte, comenzaba a cristalizar en la Unión Soviética el infausto modelo literario del realismo socialista; Lunacharsky acuñaba el término *socioideología* para identificar una tendencia literaria; tendencia que se marcaba en los otros prólogos de la colección. Esos años fueron especialmente difíciles para Bajtín (recordemos que en 1930 se lo condena a exilio).

Más allá de estas consideraciones, el lector asistirá al minucioso ejercicio crítico mediante el cual Bajtín desarticula forma y contenido en *Resurrección;* al mismo tiempo, sitúa la novela en el contexto de la obra tolstoiana, y a Tolstoy en la encrucijada del período histórico en el que le tocó vivir y escribir.

Sylvia Iparraguirre

Bajtín, Caperucita Roja y el Lobo Feroz

1

Hemos tenido antes un folclore bajtiniano que un contacto decoroso con los textos del propio Bajtín. A su paisano y tocayo Mijaíl Gorbachov le está pasando lo mismo. En cuanto al primer Mijaíl, nos han asestado heterologías, intertextualidades, carnavalizaciones, cronotopos y estructuras translingüísticas antes de que pudiéramos darnos cuenta de que estábamos ante todo un teórico de la literatura o, por mejor decir, del enunciado, y no ante un simple acuñador de jergas.

Lo pasmoso del asunto es ver cómo el mundo académico cambia de centros de acción, epistemología y vocabulario como quien cambia de color de camisa. Hace diez minutos todo era literaturiedad, signo sígnico, literatura en sí, sentido oculto e inmanente del texto, actitud neutra e inerte del sujeto que conoce científicamente la literatura. Esta tenía unos contenidos fijos como los científicos y debía ser estudiada con métodos similares a los que se utilizan para el conocimiento de las lechugas y los virus.

Ahora, los mismos santones del discurso están por la estética de la recepción, que es todo lo contrario. Los textos no tienen un sentido fijo y determinado, el lector no es neutro ni inerte, el conocimiento de la literatura también es literatura. A los que defendíamos categorías dialécticas frente al cientificismo de formalistas y estructuralistas nos tachaban de idealistas y de doxólogos (defensores de la mera opinión frente a las rupturas epistemológicas del discurso científico). Hoy parece que no estábamos tan lejos del buen camino, pero, ay, es probable que el buen camino de hoy sea, el mes que viene, una senda infernal.

Me temo lo peor para el pobre Bajtín: que pase de moda y que no deje otra estela que el perfume diseminado por una bella *mannequin vivant* en un desfile de modelos. Por eso, urge mostrar la solidez filosófica de su obra, para que dure y sea aprovechable y ahondable más allá de las convenciones esnobistas del poder institucional. A veces, poner de moda a alguien es la manera más sutil de censurarlo, pues el cambio de moda lo aniquila en la gran soledad oscura de las tinieblas exteriores.

Pero Bajtín es como Caperucita Roja: el Lobo Feroz la deglute y ella renace y encuentra a la Abuelita, que es el principio del placer, la sabiduría del gozo y de la fiesta. El debió renacer de las dentelladas feroces del estalinismo y helo aquí, rozagante. Ahora, sin duda, sobrevivirá al Lobo Feroz de la academia y entonces jugaremos todos en el bosque, cuando el Lobo no esté.

A todos los problemas de censura y de difusión interna de su obra en el ámbito ruso, se agregan los inconvenientes de las traducciones. El ruso es un idioma escasamente difundido en el mercado internacional de la cultura; por lo mismo, casi inaccesible. Desde fuera, nos vemos obligados a recibir un Bajtín traducido, con todos los obstáculos de vocabulario que ha señalado Todorov. ¿Sabemos lo que está dicho en los textos de Bajtín? ¿Existen tales textos como atribuibles a un mismo sujeto? ¿Esto importa algo o no importa nada, dado que el propio Bajtín cuestiona la noción de autor y juega con sus heterónimos Volochinov y Medvedev?

De mí confieso que tardé un tiempo en advertir que el escritor citado en francés como Bakhtine, en alemán como Bakhtin, en italiano como Bachtin y en español como Bajtín (que yo leía, no lo oculto, *Baitín)* era el mismo o lo parecía.

Estos embrollos retardaron medio siglo el conocimiento de Bajtín fuera de Rusia. Pero me permito creer que con ventaja para su obra. La podemos considerar en conjunto, viendo sus insistencias y variables, su coherencia de fondo y sus contradicciones de superficie. Y, sobre todo, podemos advertir cómo se adelanta a las inútiles discusiones de los años sesenta, en que se propendió a constituir una ciencia literaria sobre bases epistemológicas que él había cuestionado cuarenta años antes en sus peloteras con los formalistas.

A comienzos de la revolución, hubo en Rusia varias polémicas en torno a los postulados formalistas, que parecían heredar la tradición de la vanguardia modernista y transracional de los años diez y, por lo mismo, constituir el *corpus* de la doctrina literaria revolucionaria. Recordemos las objeciones de Trotski y, ahora, las de Bajtín.

Para Bajtín, el formalismo, lejos de ser revolucionario, estaba impregnado de ideología burguesa. Dejo de lado la cuestión y no sé, francamente, si en la Rusia del veinte era un demérito pensar burguesamente, en un país, quiero decir, donde la burguesía había pensado tan poco.

Lo que más me interesa del entredicho Bajtín-formalismo es la crítica que el escritor hace a la teoría de las series de los formalistas. El campo de acción del saber se aboca, para éstos, a objetos teóricos que son series autónomas: la serie lingüística, la económica, la literaria, la histórica. Esta queda aislada de las demás y, de tal forma, todas salen de la historia, convirtiéndose en objetos intemporales, mistificaciones que, para conservarse iguales a sí mismas y obedientes a la identidad, se momifican.

A esta construcción, Bajtín opone un entendimiento dialéctico, donde nada es, sino que todo deviene. Así, la historicidad afecta tanto al objeto estudiado como al sujeto que estudia y al resultado vivo y abierto de su saber. Nada es definitivo y todo es hipotético en esta perspectiva dialectizante.

Lo mismo ocurre en la relación teoría-práctica. El formalismo cae en la perversión teorética, es decir el considerar la teoría como una práctica autónoma, la práctica teórica que defenderá Althusser en los sesenta. Así se advierte que la teoría no puede resolver, nunca, ningún problema teórico, que la teoría sólo puede operar históricamente, con objetos concretos, y que su discurso también queda abierto hacia el futuro, en constante estado de prórroga *(cf.* Barthes).

De ello se sigue que las ciencias que estudian el hecho humano no pueden tener un solo modelo, ni siquiera un modelo dominante, que se impone una total apertura

y mezcla de códigos de toda suerte, sin afán excluyente ni sistemático. Una especie de estado de asamblea del saber.

La línea formalista-estructuralista plantea la necesidad de utilizar el modelo lingüístico, porque las ciencias del lenguaje, dentro de las humanidades, son las más desarrolladas. Por esto, ofrecen mayores garantías epistemológicas, categorías más aquilatadas, métodos más experimentados. Todo ello es plausible desde un punto de vista operativo, pero siempre que se tenga en cuenta que se está eligiendo un modelo parcial y optativo, es decir, sin aceptar (ni menos, proclamar) el imperialismo de la lingüística. Este lleva a una reducción del hecho estudiado, convirtiendo toda tarea significante humana en mero acontecimiento lingüístico y, a veces, toda la lingüística en mera fonología (recordar los malos momentos de Roman Jakobson). Ello, sin entrar en las dobles reducciones de Lévi-Strauss cuando apela a la lingüística saussuriana, que es monda y lironda lingüística de la lengua, es decir del código del idioma, quedándose el habla (y la literatura) sin ciencia que llevarse a la boca.

Frente a este panorama, Bajtín propone una disciplina (que, veremos, no conviene llamar ciencia) que Todorov denomina *translingüística,* y cuyo objeto es la enunciación (entendida en forma amplia, es decir englobando en su campo a todos los enunciados). El carácter fundamental de la enunciación es ser dialógica e intertextual, o sea: plantearse como un discurso del otro ante un otro que actúa como interlocutor (no como mero receptor) y que, a la vez, moviliza a otros discursos: de algún modo, cercano o remoto, a todos los discursos posibles.

Los enunciados no tienen sentidos fijos y definitivos, como nada en la historia. El sentido resulta de un entretejido entre la estructura de signos del enunciado, que está «flotando» sobre una población de receptores virtuales, y el receptor, el cual, a su vez, emite signos que se depositan en el espacio del enunciado. Se altera, así, el esquema semiótico (por ejemplo, el de Iuri Lottman y la escuela de Tartu) en que el receptor es puro receptor y debe escoger el código pertinente para descifrar el mensaje y llegar a su contenido «verdadero».

Bajtín insiste en no aislar el enunciado de su contexto histórico pero, a la vez, previendo el riesgo del imperialismo historicista (opuesto y simétrico al imperialismo lingüístico), advierte que dicho contexto, por ser histórico, es, por lo mismo, variable. Un enunciado no se lee nunca dos veces en las mismas condiciones históricas y, en consecuencia, no ha de limitarse su análisis histórico al estudio del proceso genético, es decir a las circunstancias contextuales en que se produjo, sino que ha de extenderse a los nuevos contextos en que se reproduce.

Cabe señalar, a esta altura, la coincidencia de planteos de Bajtín con toda una zona de la investigación dialéctica en nuestros tiempos. La historia de la lectura, tal como la han elaborado Valéry, Pound, Borges, Benjamin y Adorno, la sociología del gusto en los trabajos de Levin Schücking, la estilística de Walzel y Spitzer releída por Starobinski, van a lo mismo. Bajtín recupera, también, ciertos aportes de la estilística, pero señalando que la disciplina ha de reconvertirse en estudio de los géneros, es decir en sociología de las categorías literarias.

Los enunciados no tienen «sentidos en sí mismos», como quería el estructuralismo, sino que el sentido surge del encuentro momentáneo de dos emisiones de signos (la

del texto y la del lector). El texto funge, así, de lugar para el encuentro vivo de otros textos. No se lo puede estudiar en series autónomas ni con una conciencia neutra. Todo saber literario es intencional, como cualquier actitud histórica. A su vez, esta intencionalidad debe ser sometida a crítica, y la crítica a hipercrítica y así hasta el infinito. De lo que se concluye la necesidad impostergable, que escasos profesionales comprenden, del aporte filosófico a la crítica literaria. Digo filosofía en un sentido muy modesto, como disciplina del saber relacionar campos y niveles del conocimiento.

Otra calidad de los enunciados es su extrañeza. La inmensa mayoría de las palabras que decimos y que nos dicen son palabras ajenas, a contar desde la lengua materna que nos enseñan en la intimidad de la casa natal y que nos viene de fuera, sin ninguna conexión con cualquier tipo de expresión «natural» y «espontánea».

Por lo tanto, todo diálogo es entre emisores que se manejan y son manejados por aquello que parece lo más «auténtico» y que es lo más impuesto y heterónomo: el lenguaje. El desciframiento de su vínculo es un equilibrio sutil e inestable, que se tensa sobre dos polos extremos en los que se anula la posibilidad del diálogo mismo: cuando el yo se disuelve en la palabra del tú (o viceversa) o cuando el emisor se niega a operar con el lenguaje como una materialidad resistente y no como un simple y diáfano instrumento de comunicación. El lenguaje es lenguaje del otro y el otro es, en variable medida, opaco. El diálogo desaparece en el amor, en que los amantes son ecos de un discurso único y tercero, o en el delirio poético, en que el lenguaje, totalmente oscurecido por su inmediatez, ocupa al sujeto como si fuera música.

Esta capacidad de todo texto de movilizar otros textos al enunciarse (la intertextualidad) opera en tres niveles, que conviene distinguir para no caer en el reduccionismo del «texto correcto»: todo texto apela, con distintos grados de distancia, a todos los demás textos, no a un solo y privilegiado texto (modelo, fuente, maestría, plagio, parodia, etc.).

Uno: Los sentidos históricos (los obtenidos antes) conforman un texto que se confronta con los sentidos contemporáneos al lector.

Dos: Los sentidos variables (por cambio en la semantización de la lengua) se confrontan con los sentidos fijos.

Tres: El texto como sujeto emisor se confronta con los textos que habitan al lector.

El entramado de la intertextualidad habilita a Bajtín a efectuar deslizamientos para la comprensión global y dialéctica de la lectura: de la obra se pasa al conjunto de la literatura, a la mediación de la ideología, a las realidades socioeconómicas.

El texto o entretejido intertextual, constituido por enunciados, conforma el objeto que Bajtín propone sustituir a las tradicionales ciencias humanas, humanidades o ciencias del espíritu (en el vocabulario de Wilhelm Dilthey, cercano a cuya propuesta se sitúa Bajtín). Se alejan, así, los peligros del imperialismo humanista (configurar un modelo fijo de humanidad que se propone como esencial al hombre mismo) y de tomar como objeto al inasible espíritu, haciéndolo patente en el discurso de los textos. Esta ciencia va superponiendo discursos, como en un palimpsesto (así entiende la literatura Borges) y es un ejercicio intertextual (el *entreglossement* de Montaigne).

El sujeto de esta «ciencia» es, a su vez, una voz habitada por otras voces y que se dirige a otra voz, por lo que el conocimiento acerca de él no puede ser sino dialógico. Todo yo postula un tú, el cual, a su vez, se postula como un yo que postula a un tú. Esta dialéctica yo-tú, esta estructura en vocativo del sujeto, remite a otros sistemas, como la filosofía dialógica de Martín Buber y al decir y ser dicho entre consciente e inconsciente, en el psicoanálisis freudiano, que es motivo de un tratamiento dialógico en el juego yo-tú del analizando y el analista.

Se observa cómo el proceder bajtiniano y, en general, toda tarea dialéctica, enriquece al texto que trata, abriéndolo a la infinitud del universo textual (un universo supuesto, convengamos). Por el contrario, las aproximaciones cientificistas y rígidamente formalizadas, al tiempo que dan seguridades académicas y didácticas, empobrecen y cierran el texto, al someterlo a paradigmas cristalizados.

El texto bajtiniano, como la obra de arte en Valéry o en Croce, es un sujeto por sí mismo, que emite signos infinitamente. Por ello, no cabe hablar de una ciencia estricta del texto, ya que éste no es formalizable, como exige la ciencia que sean sus objetos.

El objeto científico es exacto (de una exactitud abstracta, claro está) y siempre coincide consigo mismo. Tiene una identidad constante y, por lo mismo, estática. Es la identidad eidética de lo idéntico, no la identidad dialéctica de lo no idéntico.

El escarabajo que alarmaba a los faraones egipcios es, para la ciencia zoológica, el mismo escarabajo que encontramos en un jardín contemporáneo. Pero el *Quijote* de Cervantes no es el de Pierre Ménard. Un objeto mudo y natural se repite a lo largo de un tiempo sin cualificar. Un texto tiene historia y cada momento de lectura que le atañe es único e irrepetible, tiene la cualidad histórica de lo efímero.

Por ello, el estudio del texto no propende a la exactitud, sino a la profundidad, es decir al descenso en un espacio sin fondo. El que trabaje con textos no debe sufrir de vértigos ni dolerse por llegar al final, ni a la última palabra, ni a la lectura definitiva. Nada de esto existe. Ni la infinitud virtual ni la extrañeza de la voz del otro deben ser disueltas ni reducidas por el lector.

Bajtín define el discurso como «el lenguaje en su totalidad concreta y viva». No hay un texto de los textos, un código que permita descifrar acabadamente los demás códigos (lenguas). Desde la torre de Babel a la biblioteca de Babel, pasando por Mallarmé y su central ausencia de lengua central, lo sabemos. El devenir sólo se unifica en la Idea, es decir que su unidad es ideal. En la realidad del devenir, sólo hay multiplicidad y contradicción.

En consecuencia, no conviene aplicar la categoría de ciencia a estas aproximaciones. Se trata de una disciplina que investiga al sujeto, no en el sentido de lo único absoluto (el individuo de Stirner) ni, por el contrario, del texto trascendental modelizado. Un objeto abierto que demanda un discurso del saber también abierto.

El sujeto de Bajtín no es un paradigma abstracto de sujeto, que puede separarse y extrañarse de los sujetos que operan en la historia. No es el sujeto trascendental de Kant ni el Yo de Freud. Tampoco, la Idea hegeliana. La unidad de su conocimiento es meramente supuesta. La lógica que lo aborda, una gran maquinaria de construir hipótesis. Sus conclusiones pertenecen al mundo del «como si» y no concluyen nada, en el sentido

de que no cierran ningún ciclo del conocimiento con un discurso igualmente parabólico y concluso.

Dentro de esta epistemología ocupa un lugar privilegiado el valor cognoscitivo de la risa, que Bajtín trata en sus páginas sobre el carnaval. La risa tiene un doble poder (extrañamiento e inefabilidad) que equivale a una actitud cognoscitiva. El hombre es el único animal que se ríe y lo hace ante lo más serio: el poder, la muerte, el amor, el otro. La ironía romántica, Thomas Mann, los investigadores de lo cómico (Freud, Bergson, Alfred Stern) han insistido en esta actitud de distanciamiento y de cesación de pertenencia y de nombre que ocurre cuando nos reímos.

La risa tiene, lateralmente, un valor político. Si el sistema de valores dominante tiende a rodear de pompa, ceremonia y seriedad los elementos que sostienen a dicho sistema, que se diputan verdades estáticas, perpetuas y dignas de conservación, la risa rehuye y ahuyenta toda certeza y descubre una seriedad segunda (o, tal vez, primaria), otra y oculta, haciendo caer el velo con la vibración de la carcajada. La risa desbarata el orden.

Otra reformulación bajtiniana que destaco es la que, a cuento de la disciplina de la enunciación, aclara algunos puntos referentes a la ideología y el lenguaje.

En una concepción materialista ingenua, el lenguaje no tiene realidad. Si acaso, una realidad ideal, como vehículo para transportar «ideas». Lo mismo ocurre con la ideología: es el reflejo desfigurado por los intereses sociales de una realidad exterior, a la cual se accede verdaderamente despojándose de dichos intereses.

Estos dos puntos son debilidades congénitas del marxismo y las investigaciones bajtinianas vienen, si no a construir una teoría marxista del lenguaje, lo cual sería absurdo e impertinente, al menos una meditación sobre el lenguaje compatible con el materialismo histórico.

El lenguaje, aparece, así, como materia, en tanto es material todo aquello que tiene extensión y resulta discreto, mensurable. El lenguaje tiene una extensión simbólica propia, su materialidad, y quien dice por el lenguaje resulta, también, dicho por él (a parecidas conclusiones llega, en esa época, Walter Benjamin). Lo mismo ocurre con la ideología: no es un mero hecho, «natural», del que debería ocuparse la economía, sino un producto del lenguaje, el cual, a su vez, está permeado de ideología.

Se evita, de este modo, la rígida subordinación de la superestructura a una base o cimiento de tipo económico, en que la economía se reduce a la producción. Entre ambos niveles se establece, de nuevo, un vínculo dialéctico. Hay una economía ideológica y una ideología económica. El discurso del conocimiento es una actividad y una conversación (un *dialektōs,* un diálogo). El lector es el tú del texto, que es un sujeto en sí mismo *(cf.* la línea hermenéutica que va de los románticos alemanes a Nietzsche, Heidegger, Gadamer y, en estos días, a Vattimo, y la estética de la recepción de Jauss e Yser).

En su construcción translingüística, Bajtín ha concedido un lugar de privilegio a la novela, como objeto de estudio autónomo. Me parece que, en este terreno, el lugar de la búsqueda es una vía muerta y que sus resultados se obtienen por reducción al absurdo.

Cuando Bajtín sostiene que cada novela es un género propio, cabe razonar que, por

ello mismo, no es un género. No hay género de un solo individuo. Si acaso, podríamos decir que una obra puede exigir un código propio e intransferible (el texto idiolectal). Algo similar ocurre en el estudio bajtiniano de Dostoievski, escritor que considera como un terreno que la teoría de la novela no domina y que, tal vez, jamás dominará.

Bien, pero entonces ¿qué clase de novela es ésta que no entra en la teoría de la novela? ¿Qué clase de teoría es ésta que no comprende a todos sus objetos? ¿Qué hace un texto como tú en una ciencia como ésta?

Lo que Bajtín está diciendo sin querer es que la novela es un falso objeto teórico, un objeto de investigación inútil, al que han metido diente, con pérdida de piezas dentales, numerosos teóricos de este siglo. La novela no existe y el estudio de las llamadas novelas ha de encararse en otro espacio y con otras perspectivas.

En cambio, sí es útil el estudio bajtiniano de la novela para razonar la dialéctica diversidad/unidad. En el «personaje» de Dostoievski, polifónico, habitado y expresado por voces diversas y encontradas, Bajtín ve el triunfo de una tendencia a lo diverso que hace a la fundación misma de la modernidad. Ya André Gide, estudiando al mismo escritor ruso, había señalado cómo éste rompía la tradición del personaje característico, cuya máxima expresión era la novelística de Balzac y cuyos fundamentos psicológicos estaban en el estudio de los caracteres de los moralistas barrocos (La Bruyère, La Rochefoucault). Un rasgo dominante unifica a los caracteres balzacianos, en tanto la contradicción insoluble, la falta de adecuación al lugar, lo *atópico,* es propio a las figuras de Dostoievski.

El paso de la Edad Media al Renacimiento es visto por Bajtín como la transición de un mundo cerrado, concluso, discreto, medido y cognoscible (la unidad cósmica y epistemológica medieval) a un mundo de contornos y medidas imprecisos, un mundo abierto e indiscreto, cuya lógica pertinente no es ya Aristóteles pasado por Tomás de Aquino, sino Galileo.

Si en Newton la unidad del mundo está dada por un sistema de leyes que basta comprobar en un caso para decretar universales (inducción completa) ya en Einstein, la unidad del universo es supuesta, relativa e hipotética, admitiendo subsistemas autónomos y varias perspectivas.

En el devenir, el saber es un discurso de contenido indeterminado. Dominan la variación, la tonalidad múltiple, la superposición de términos distintos ante un mismo objeto. Elementos remotamente distantes son acercados sin uso de mediaciones. Es sugestivo advertir cómo Bajtín se vale de vocablos y figuras de la música para imaginar esta fluidez del saber dialéctico, un recurso que también frecuentan otros escritores de nuestro siglo.

2

Del estudio sobre el enunciado como hecho humano típico, con ciertas características constantes (lo dialógico, lo intertextual) Bajtín extrae una antropología dialéctica que se evade de las tentaciones humanistas, en tanto no considera al hombre como una

constante esencial o potencial, ni en su origen perdido ni en su futuro libertador, sino como un sujeto que emite discursos y es sujetado por ellos, en tanto los textos de estos discursos se disparan, abiertos, en un tiempo cualificado (la historia).

No hay para Bajtín (como tampoco para Montaigne ni para Juan de Mairena) nada que permita reducir al hombre a una esencia ni a un principio unificador y homogéneo. El hombre es irreductiblemente heterogéneo y, por lo mismo, sólo existe en situación de diálogo, entendido dicho diálogo en un doble sentido especular: la admisión de la voz del otro que hay en uno mismo y la dirección de todo discurso hacia un interlocutor.

Esta construcción guarda un evidente parecido de familia con el psicoanálisis. En efecto, en las irrupciones del inconsciente sobre la superficie normalizada de la consciencia, podemos advertir la presencia del otro. Bajtín define la consciencia como el *consciente oficial,* en tanto el inconsciente sería la *consciencia oficiosa* del sujeto. En las asociaciones libres de la sesión psicoanalítica se repite la estructura dialógica. El analista escucha al analizando (y al otro), que escucha, a su vez, no sólo la réplica o intervención del analista, sino la/s voz/ces que aparece/n en su íntimo espacio-otro.

El otro es necesario, de otra parte, para la existencia del yo como identidad. El sujeto no puede percibirse a sí mismo, necesita de un elemento exterior de identificación (el espejo, el modelo del Yo, la mirada del otro) para que aquella percepción sea viable. Aquí aparece, de nuevo, la figura del texto como tejido: la identidad resulta del encuentro de dos miradas que se entretejen (Hegel). Llevado al plano social, este dialogismo da en pluralidad y diversidad, respetadas en un sistema convenido de libertades (algo no precisamente adecuado a los años del estalinismo, en que el otro era siempre el enemigo en un contexto bélico, y debía ser eliminado como el adversario en la guerra).

La necesidad del tú para el yo inquieta regularmente a los filósofos desde, por lo menos, fines del XVIII. Jacobi empieza a filosofar sobre el tú y, a la vuelta de los años, Rimbaud propondrá su célebre fórmula *(Je est un Autre)* que descifrará, de algún modo, Freud, cuando proyecte el modelo del Yo fuera de cada sujeto.

Bajtín se vale del modelo literario de Dostoievski para incorporarse a esta meditación de las identidades dialógicas. Los personajes dostoievskianos no son «mejores» que el resto de los hombres, en ellos el arte no aporta modelos de conducta ni consuelos para las imperfecciones de la vida. Son hombres incompletos, iguales al autor y al resto de la gente. Dan la réplica a Dostoievski, se sublevan y cobran una vida polifónica, contradictoria. Luego, Pirandello, Evreinoff, Unamuno, Jacinto Grau y otros escritores (sobre todo, de teatro), rehabilitarán el truco cervantino de equiparar y enfrentar al personaje con el autor, demostrando que el autor es una función del texto y que el personaje tiene la misma realidad simbólica de los sujetos «reales».

Al ser el texto el otro del autor, cabe esbozar una teoría bajtiniana de la escritura: escribir es escuchar al otro, cederle la palabra y, luego, intentar registrarla en un papel en blanco, sometiéndola a la normalización (lingüística, literaria), es decir: a la censura.

3

Entiende Pietro Clementi que Bajtín no se refiere al carnaval como un historiador. Lo que dice sobre el tema no es verdadero ni falso, sino que es una descripción hecha con el lenguaje de los cuentos. Cabe leerlos como una novela, no como una documentación razonada.

Los caracteres del carnaval bajtiniano pueden agruparse en cinco incisos:

— Es una frontera entre el arte y la vida.

— Muestra que la fiesta es la forma primaria de la civilización, una totalidad experimental.

— Se advierte en la fiesta carnavalesca un predominio de la risa, los ritos de renacimiento y regeneración, la libertad, la abundancia, todo ello formulado en una suerte de «gramática jocosa». Estos caracteres son el reverso de la historia, reino del tiempo que pasa y no vuelve, el envejecimiento, la muerte, la escasez, el sometimiento a las jerarquías sociales dadas, el dolor y la tristeza del trabajo cotidiano (el *trepalium*, esfuerzo penoso).

— El espíritu alcanza en el carnaval una variante del estado de gracia, cuyo lenguaje es la paradoja y la blasfemia. Caen las jerarquías sociales y el centro de la vida pasa a la materia viva y al cuerpo.

— La norma corriente de vida es subvertida en favor de la excepción y la anomalía como regla *(cf.* la teoría freudiana de la fiesta). El loco es tomado como modelo de cordura, por ejemplo, y coronado como rey.

Al igual que Frazer, Bajtín enfoca el carnaval como idea-fuerza, un modelo de análisis del funcionamiento cultural (mejor dicho: del disfuncionamiento festivo de la cultura o la contracultura, como se usa decir hoy). No hay aquí un trabajo de documentación sobre el origen y el desarrollo de las fiestas carnavalescas, como en Van Gennep, Caro Baroja o Gaignebet.

El exceso, es decir la producción que no se reconvierta en necesidad, es la categoría productiva en que se basa el carnaval. Un exceso de tipo suntuario, erótico, por oposición al despilfarro destructivo y tanático de la guerra.

Esta superfluidad organizada y ritual comporta una categorización estética, ya que el lujo festivo en que la transgresión juega como ley de la excepción, es la base de la estética del simbolismo y sus derivados posteriores. Sacralización de lo prohibido, santidad negra, religión de lo sobrante, la belleza simbolista y postsimbolista se vincula con la escatología, es decir con el misterio, la muerte y los excrementos.

La cultura popular carnavalesca no está destinada, en principio, a quedar fijada en la escritura. Es un acto artístico único y efímero, cuya clave puede ser la fiesta del fuego en que los fantoches son quemados o la arquitectura festiva que se destruye una vez pasada la festividad para la que fue construida (arcos triunfales, monumentos conmemorativos, guirnaldas, etc. del barroco). El carnaval es el remoto antepasado del *happening*.

De manera derivada y secundaria, la literatura recoge la herencia carnavalesca, en textos de circulación popular y semioral (almanaques, piscatores, aleluyas, pliegos de

cordel). En una segunda vuelta de aprovechamiento literario, se valen de categorías carnavalescas muy elaboradas los escritores mayores como Rabelais y Cervantes. La lista se podría incrementar con cientos de casos, pero daremos apenas dos, muy manejados, el Quevedo que ha analizado Edmond Cros y Valle-Inclán.

A Bajtín le interesa, especialmente, el carnaval como la fiesta en que se ponen en escena los deseos del pueblo oprimido, de subvertir las jerarquías sociales y construir una sociedad igualitaria o, al menos, reivindicativa, en que unos siglos de sumisión se conviertan en unas horas de igualdad. Por eso se exaltan en el carnaval los grados inferiores de la sociedad: la mujer (que pasa a ser alcaldesa por un día), los niños, los gañanes, los locos. Hasta hay homenajes a ciertos animales domésticos, que resultan recompensados de sus esfuerzos y sacrificios en favor del hombre (el cerdo, la mula, el caballo).

A nivel profundo, el carnaval es la fiesta en que se celebra la ejecución del padre y se exalta a la madre, todo ello en términos simbólicos. Muerto el padre, que representa la opresión de la ley, el hijo se queda a solas con la madre y realiza todas las transgresiones, volviendo a la vida como juego y a las perversiones polimorfas que se cree haber vivido en la infancia, cuyo modelo general es el incesto. Es el reino del placer y no el reino de la realidad. La madre pone el vientre en lugar de la cabeza y, también, la regeneración en lugar de la continuidad. Volver a la madre es volver a la tierra, donde la semilla muere y renace, el mundo sublunar y húmedo (opuesto al seco y luminoso reino paterno y celestial del Empíreo).

Bajtín subraya la importancia del vientre y, en general, de la zona ventral, en los juegos y chanzas de los ritos carnavalescos. El vientre es, en efecto, el lugar del cuerpo más señalado por las funciones de renovación y alimentación de la vida: la preñez, la fecundación, la digestión. Es la zona oscura e infernal del cuerpo, donde todo está en constante metamorfosis y en que se producen las regulares expulsiones de humedad propias del mundo sublunar (semen, menstruos, heces, orinas). La alimentación carnavalesca promueve la flatulencia y sus juegos insisten en la defecación y el pedorreo. El vientre es el lugar en que la vida empieza y por el cual se produce el primer contacto del sujeto con el mundo, al ser expulsado, como una excrecencia, del vientre materno. Y es, por fin, en la mitología sexista, el lugar que define a la mujer *(tota mulier in utero).*

El interés bajtiniano por el carnaval se liga a su interés por el problema de la identidad inestable, múltiple y, en último análisis, inasible, que halla ejemplificada en los personajes de Dostoievski y que carnavalizará definitivamente al estudiar a Rabelais.

Hay en el carnaval un placer específico, el de enmascararse. Puede entenderse como el placer de disimular la identidad cotidiana y descargarse del peso insoportable de la historia y de la trama de obligaciones sociales rutinarias y opresoras: el pobre se disfraza de rico, el varón de mujer (y viceversa), el rey se viste de mendigo y el loco es coronado. Pero también hay una ambición de totalidad, de experimentar las vidas no vividas e invivibles, todo lo que la sujetación a los roles sociales impide vivenciar.

El carnaval, de otra parte, pone en cuestión el mito de la identidad profunda, única y constante. La identidad es fugitiva e intermitente, la situación del sujeto en la geometría social no responde a ninguna naturaleza íntima, sino que se vincula a su vestido, a su aspecto y apariencia: a su disfraz. Rabelais anuncia, sin saberlo, a Proust.

Detrás de la máscara no hay nada, el ser nos viene de los otros, cuyas miradas se enredan y se entretejen sobre la superficie de la careta.

Todo el año es carnaval asegura un tango memorable de Francisco García Jiménez, poeta que heredó los tesoros menores de Rubén Darío. En efecto, no sólo en la fiesta excepcional, sino durante toda la vida, vale el disfraz que nos pongamos y que los otros nos reconozcan.

La locura es alegre y el mundo puede funcionar del revés, patas arriba, manga por hombro. Ya Wolfgang Kayser y Ernst Robert Curtius han señalado estos tópicos en sus estudios sobre literatura medieval. Extendiendo el símbolo, resulta que el carnaval es la loca promesa de que el mundo social puede cambiarse y las cosas pueden ser diversas de como han sido.

Acaso por ello el carnaval sea la fiesta demoníaca más popular, porque exalta el poder de la metamorfosis y de la sinrazón, que son atributos del Demonio, rey del mundo y administrador de la historia. Recuperando esta peligrosa costumbre de coronar al loco, San Pablo cristianiza la figura del demente como santo de la inocencia, que vacía su cabeza de razones para que la llene la luz del espíritu.

Aquí se abre una discusión erudita, en la que no me cabe entrar, apenas si pisparla desde el umbral: ¿es el carnaval una fiesta ancestral y, por lo mismo, pagana, sincretizada por el cristianismo cuando deviene religión del poder constituido, o es la fiesta cristiana de la abstinencia y la cuaresma, en que se prepara el dolor por la muerte de Cristo a partir de un alocado banquete fúnebre?

También hay variantes de matiz según las regiones. En Europa, el carnaval es una mascarada de invierno, estación infernal del año en que la naturaleza duerme como si estuviera muerta, Bella Durmiente que aguarda al Príncipe Encantador de la primavera, acaso Cristo mismo. En las regiones cálidas (América del Sur, por ejemplo) suele ser la fiesta de la desnudez y el baño lustral por el día, que se convierte en fiesta de la vestimenta iniciática de la regeneración por la noche.

Es también interesante constatar cómo la teoría bajtiniana de la fiesta contradice el basto economicismo corriente en algunas zonas del marxismo. La fiesta es, para Bajtín, la forma elemental de la cultura en el pueblo. La cultura se funda con una fiesta, que es, rememorada en rito, la conmemoración de los orígenes, la celebración de la capacidad humana de vivir en sociedad el placer y los impulsos gozosos, los excesos y el juego.

Separado de la vida instrumental, de la esfera de los objetos manipulables, el juego es una relación directa del hombre con el mundo, tomado éste en su doble vertiente: natural e histórica. El juego es, para Bajtín, un símbolo cósmico *(cf.* Amedeo Vigorelli).

El tiempo y el espacio se ligan, como en el comienzo del pensamiento, en el cronotopo bajtiniano y así el arte, también, se vincula indisolublemente, como saber específico, con la historicidad de lo real. Bajtín insiste en una honda inquietud del XIX: «dar cuerpo» al saber, descorporizado por el espiritualismo romántico y el racionalismo puro kantiano. Schopenhauer se ocupa del deseo, Nietzsche del éxtasis dionisíaco, Freud de la libido, todas formas energéticas del saber que dan la palabra al convidado mudo del festín sabihondo: el cuerpo.

El cuerpo freudiano es una clave para leer la historia, así como el cuerpo bajtiniano es una metáfora de la reapropiación revolucionaria de la vida. Por eso, la fiesta es el lugar privilegiado del imaginario social, tesoro de liberación y utopía, puesta en escena del reino de Jauja o el país de la Cucaña. En la revolución, se rompen los relojes que medían el tiempo caduco y desfilan bellas mujeres desnudas por la calle. De nuevo, abajo el padre, viva la madre.

Por fin, el banquete carnavalesco diseña otra metáfora de valor cósmico: comer es desgarrar, engullir, metamorfosear el mundo, mantenerlo en perpetuo cambio metabólico, alterar su composición química, abrirlo y desestabilizarlo. Juguemos en el bosque, Caperucita Roja, mientras el Lobo no está.

Blas Matamoro

Bibliografía

MIJAIL BAJTÍN: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento,* trad. por Julio Forcat y César Conroy, Barral, Barcelona, 1974.

—: *La poétique de Dostoievski,* trad. par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Seuil, Paris, 1970.

—: *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique,* préface de Roman Jakobson, trad. par Marina Yaguello, Minuit, Paris, 1977.

—: *Estética de la creación verbal,* trad. de Tatiana Bubnova, Siglo XXI, México, 1982.

—: *Esthétique et théorie du roman,* Gallimard, Paris, 1968.

TZVETAN TODOROV: *Mikaïl Bakhtine, le principe dialogique,* suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine,* Seuil, Paris, 1981.

PIETRO CLEMENTI y VV.AA.: *Il linguaggio, il corpo, la festa. Per un ripensamento della tematica di Michail Bachtin,* Franco Angeli Editore, Milano, 1983.

FRANCO CARDINI: *Días sagrados. Tradición popular en las culturas euromediterráneas,* trad. de Joaquín Vidal Albiñana, Argos Vergara, Barcelona, 1984.

JULIO CARO BAROJA: *El Carnaval (Análisis histórico-cultural),* Taurus, Madrid, 1979.

CLAUDE GAIGNEBET: *El carnaval. Ensayos de mitología popular,* trad. de J.A. Martínez Schrem, Alta Fulla, Barcelona, 1984.

GEORGES POULET: *La pensée indeterminée. I: De la Renaissance au Romantisme. II: Du Romantisme au XXe siècle.* PUF, París, 1987 (dos tomos).

Cantos de Salvador de Bahía

Para Lucinda y Lucinda

I

Por ese resplandor vivo y ruinoso
pueden los ojos desandar el tiempo,
Africa y Portugal (renda y senzala),
en el color de hoy siguen más vivos
que esa luz de neón
o esas barracas de cruel bisutería.

Lancé mi corazón por esas calles
que vuelven a sí mismas
y caminé sin guías por el crepúsculo.
Olía a maracuyá, a sol herido,
a cuerpos asaeteados por la pena,
a una alegría con forma y sin sentido,
sin más sentido que su propia forma.

Viste de blanco esta ciudad desnuda,
y en la sombra esquelética del claustro
el blanco es tan unánime
que el viento, el sol
y esta delicia humana
derrotan a las sombras.

Ay, Salvador, ciudad que en un instante
eres todo Brasil,
este Brasil que el alma me ilumina
y me duele
y me sangra
y me da vida.

II

La luz, por este mar, por este cielo,
por esta desnudez tan agresiva

que hace llorar,
nos va encendiendo el alma
y termina por darnos esta mezcla
de agitación y paz, de enervamiento,
de cuerpos suspendidos en la brisa,
dolidos por el peso de la tarde.

En esta exaltación de la mirada,
cielo, sol, mar, caminos en la playa,
ruido y silencio, soledad y grito,
sólo son percibidos por los ojos,
sólo los ojos tienen la palabra.
Naufragan en las manos los deseos.

Selva-ciudad, palacios donde el oro
es menos fuerte que la tierna arcilla.
Encendidos altares de santos negros,
orixás azules cubriendo al Cristo
de marfil herido, de espaldas rotas,
de sangrantes piernas
con precisos edemas portugueses.

El sol era una uña recortada
en los hombros del mar.
Itaparica lanzó sus galgos verdes a la caza,
y una luz diferente regresó entre sus fauces.

La ciudad se escondió.
Callamos todos
y allá en el Pelourinho se formó otra ciudad.

III

El tambor de macumba,
blanca trepidación
en plena noche,
no está llamando.
Toca para sí mismo.

IV

Se diría que este cielo es verde,
la tierra azul,
el sol blanco,

y la luna roja manzana
suspendida en la noche violeta.
Todo esto lo decreta la ciudad.
y Claude Monet lo aprueba.

V

El aire de Itabuna fosforece.
Es tan húmedo el aire,
el calor tan espeso.
Diríase que a esta noche
van a brotarle orquídeas.

VI

A Carlos de Araujo

Trópico, más que trópico.
En Camacá, la aurora
llega entre nubarrones.
La mulata camina
con su cántaro de agua.
Le mueven la cintura
los dedos de la tierra.

VII

A Gilberto Freyre

En nombre de los reyes navegantes,
comerciantes de esclavos
y civilizadores,
Cabral tomó esta tierra.
Portugal le dio formas,
los bandeirantes fuerza,
los indios, soledades,
y los negros, la gracia.

VIII

Aquí el blanco está hecho
para enmarcar lo negro.

IX

Fin de viaje

En medio de la dicha de mi vida
Carlos Pellicer

En todo estás e ti es todo,
pra min i en min mesma moras,
nim me abandonarás nunca,
sombra que sempre me asombras.
Rosalía de Castro

En medio de esta dicha,
como algo presentido entre las voces,
los besos, los colores,
el mar y estas delicias de la vista,
creció la sombra.
Yo no la miraba.
Tampoco ellas.
Tantas cosas por ver:
el mediodía, las torres,
los dulces azulejos,
los cuerpos perfumados,
la antigua llamarada
revivida
en la hoguera carnal;
este verano
con sus nocturnas brisas
africanas.
Creció otra vez la sombra
que me nubla los ojos.
En este encantamiento
filtró su maleficio
el desencanto.

X

La sombra no creció.
Era la misma
que me ha destruído
tantas cosas vistas.
Pero ya no creció.
Sol poderoso
y resplandor constante
triunfan sobre el destino.
Esto es falso, lo sé,
pero lo creo.

Hugo Gutiérrez Vega

Manuel Bandeira: el poeta de los alumbramientos*

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho nació en Recife, Pernambuco, el 19 de abril de 1886. Realizó en Río de Janeiro sus estudios secundarios y en San Pablo inició el curso de ingeniería. Sin embargo, en 1904 debió abandonarlo. La fragilidad de su salud no sólo le impuso esa interrupción que habría de ser definitiva, sino que lo obligó a un largo y penoso peregrinaje en busca de un clima acorde con su organismo endeble. Así fue como llegó a Suiza. En el sanatorio de Clavadel conoció a Paul Eluard y ahondó resueltamente su relación con la literatura.

Hasta la madurez, su vida fue un cauteloso resguardarse de excesos y recaídas, de riesgos y enfermedades. En ese demorado período de retraimiento, la poesía y el estudio fueron todo para Bandeira.

En 1925 se vincula al periodismo. Durante una década ese contacto será esporádico, sujeto —todavía— a los vaivenes de su salud. A partir de 1935, definitivamente superada la agotadora convalecencia, Bandeira inicia una actividad profesional regular. Así fue como se convirtió en inspector federal de enseñanza. Un año más tarde, su cincuentenario fue conmemorado con una importante publicación —*Homenagem a Manuel Bandeira*—, en la que colaboraron los principales escritores del país. Cabe decir, en este sentido, que Bandeira gozó siempre de la estima de sus contemporáneos y de la amistad de algunos de los hombres más entrañables del país, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado y Joao Guimaraes Rosa.

En 1938 se inició como docente en el Colegio Pedro II, del cual fuera alumno cuando adolescente y adonde volvía ahora como profesor de literatura. En el 40 se incorporó a la *Academia Brasileira de Letras* y tres años después a la Universidad de Brasil, como titular de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana. Con este cargo se jubiló en 1956. Durante el dilatado ciclo de actividad profesoral en nada mermó su dedicación al periodismo y fue asimismo fecunda y valiosa su producción en el campo de la crítica y la historia literaria, la traducción y la polémica cultural.

•

* Los poderes del poeta. Poesía y sociedad en el Brasil del siglo XX, *reúne ocho estudios del escritor argentino Santiago Kovadloff.*

Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Mario Quintana, Carlos Drummond de Andrade, Cecilia Meireles, Murilo Mendes, José Ferreira Gullar y Joao Cabral de Melo Neto son, en este libro hasta hoy inédito, objeto de minucioso y cálido examen, tanto en su condición específica de autores cuanto en su papel de vigorosos emergentes de las alternativas por las que atraviesa la cultura del Brasil contemporáneo.

Los ocho estudios que conforman Los poderes del poeta *aparecerán en* Cuadernos Hispanoamericanos *a partir de este número y en forma sucesiva. Para iniciar la publicación, Santiago Kovadloff nos ha propuesto el trabajo que dedicó a Manuel Bandeira, de cuya muerte se cumplen, este año, dos décadas. (La Redacción).*

Amplia y justamente reconocido en su patria y divulgado en varias de las lenguas que más amó, Manuel Bandeira fue, sin duda, el padre de la poesía brasileña del siglo XX. El día que la muerte lo sorprendió, su obra estaba cumplida. Era el 13 de septiembre de 1968 y tenía 82 años de edad.

Es en la música donde yo lograría expresarme completamente. Tomar un tema y trabajarlo en variaciones o, como ocurre con la sonata, tomar dos temas y confrontarlos, enfrentarlos, hacerlos combatir, herirse, destrozarse hasta darle la victoria a uno o, por el contrario, apaciguarlos en un entendimiento que sea todo reposo.

La confesión es de Manuel Bandeira. En ella ya no hay rastros del poeta simbolista; mucho menos del parnasiano que fue alguna vez. Es, en cambio, la palabra de un hombre que ha hecho de la tensión el eje de su literatura. La palabra de un poeta moderno; de alguien que, en consecuencia, no crea ni con ideas ni con sentimientos sino con vocablos, como aconsejaba Mallarmé.

¿Desdén por la verdad? ¿Negación de lo sensible? Nada de eso. Simplemente, conciencia artística, plena madurez intelectual. Claro discernimiento entre lo real y lo verosímil que le hubiera permitido respaldar los sentenciosos versos de Pessoa: «El poeta es un fingidor / Finge tan profundamente / Que hasta finge que es dolor / El dolor que de veras siente.»

La simulación, en arte, no es otra cosa que perspectiva laboral. Sin ella no hay creación plausible. La despersonalización que exigía Eliot del artista no es sino distancia crítica del propio núcleo biográfico. Cuando Bandeira pudo establecerla se convirtió en uno de los mejores poetas sudamericanos.

Mi propia experiencia me permitió verificar que el esfuerzo consciente no me deparaba otra cosa que insatisfacción, mientras que lo que me venía del subconsciente, en una especie de trance o de alumbramiento, tenía al menos la virtud de aliviarme de mis angustias. Lejos de sentirme humillado, me regocijaba como si de repente hubiese caído en un estado de gracia... A partir de *Libertinagem* me resigné a ser poeta cuando Dios lo mande.

Bandeira habla ahora de la génesis del poema. *Libertinagem* (Libertinaje) es un libro del año 30. Lo preceden *A Cinza das Horas* (La ceniza de las horas) (1917), *Carnaval* (1919) y *Ritmo Dissoluto* (1924). ¿Meros frutos del «esfuerzo consciente»? No conviene ser rotundo. En *Ritmo Dissoluto* las premisas estéticas que orientaron el texto de 1917 ya están prácticamente disueltas. *A Cinza das Horas,* por otra parte, no es un ortodoxo ejemplo de simbolismo. João Ribeiro celebraba, por entonces, la aparición de la obra en los términos que siguen: «Se trata, en este momento, de un gran libro. De tal modo nos habían estropeado el gusto con el abuso de las convenciones, de los artificios y de las nigromancias más esdrújulas, que esta vuelta a la simplicidad y a lo natural es una reparación consoladora y saludable. Saliendo de aquel despliegue atronador de luces multicolores, de linternas niponas, recuperamos, con el poeta, la amena frescura de las sombras».

¿Productos del «esfuerzo consciente» o arquetipos de «lo natural»? No lo neguemos: han pasado sesenta años desde que João Ribeiro se pronunciara. Ni qué decir que los criterios han cambiado. Incluso los del propio Bandeira. Reconozcamos, al menos, que

del 17 al 24 preponderaron en el poeta nociones literarias que sin serlo todo fueron determinantes de una cosmovisión hondamente marcada por el sentimentalismo, el melancólico autoanálisis y la sutil retórica de la intimidad.

Es en este sentido que debe considerarse al año 30 como el de la extinción, en Manuel Bandeira, del voluntarismo literario. La palabra insuficiente, a partir de entonces, no será otra que la que llega al poeta, de modo exclusivo, desde la zona lógica de su sensibilidad. Resultado de una labor marcadamente artesanal al servicio de una romántica imagen del Yo y el mundo, Bandeira terminó viendo en ella el paradigma de una concepción enajenada de la poesía.

No se trata, es obvio, de negar el trabajo, la depuración laboriosa del estilo, sino de supeditarlos al reconocimiento de una primera instancia más radical. Antes de la literatura como *tarea* está la oscura propuesta que el lenguaje le hace al poeta bajo la forma de un repentino alumbramiento. El poema nace del trabajo cuando el trabajo es estimulado por una palabra que sorprende a la conciencia, la cautiva y la incita, como un detonante, a la aventura expresiva.

Allá por el 22, se acusó a los modernistas brasileños de sustituir, en la creación, el orden intelectual por el subconsciente. Ese riesgo sin duda existía y sobre sus limitaciones llamaba la atención Mario de Andrade cuando señalaba el peligro de resbalar, con él, hacia el hermetismo. Pero como puntualmente aclara Temístocles Linhares [1] «ese reemplazo no se procesaba exactamente en el plano de la creación. En éste siempre hay un esfuerzo de voluntad, al contrario de lo que sucede con el subconsciente. En verdad, es la inspiración la que brota del subconsciente y no la creación».

El modernismo brasileño, al que Bandeira habría de incorporarse con entusiasmo, no basa sus propuestas en el desdén por lo intelectual sino en la lucha frontal con un intelectualismo amanerado y anacrónico. Sus ideas expresan la saturación de un temperamento que anhela conciliar lenguaje y experiencia desde una perspectiva igualmente equidistante del alma romántica y del andamiaje verbal del parnasianismo. Así lo dirá Manuel Bandeira en su *Poética:*

> Estoy harto del lirismo comedido
> del lirismo bien educado
> del lirismo empleado público con registro de horas expediente protocolo y expresiones de aprecio al sr. director
> Estoy harto del lirismo que se detiene para ir a averiguar al diccionario el cuño vernáculo de un vocablo
> Abajo los puristas
> Todas las palabras sobre todo los barbarismos universales
> Todas las construcciones sobre todo las sintaxis de excepción
> Todos los ritmos sobre todo los innumerables
> Estoy harto del lirismo azucarado

[1] *Temístocles Linhares:* Diálogos sobre a Poesía Brasileira, *Ed. Melhoramentos, pág. 189, São Paulo, Brasil, 1976.*

político
raquítico
sifilítico
de todo lirismo que capitula ante todo lo que no sea él mismo
Por lo demás no es lirismo
Contabilidad será tabla de cosenos secretario del amante ejemplar con cien
modelos de cartas y las distintas maneras de agradar a las mujeres etc.
Lo que yo quiero es el lirismo de los locos
el lirismo de los borrachos
el lirismo difícil y punzante de los borrachos
el lirismo de los clowns de Shakespeare
—No quiero saber más nada del lirismo que no es liberación.
Libertinagem [2]

Al igual que Mario de Andrade, Bandeira proponía para esa época «trabajar los brasileñismos hasta darle foro al lenguaje literario». No se trataba, de más está decirlo, de alentar el folklore poético sino de extraer el máximo caudal de posibilidades expresivas del lenguaje oral. Quebrantadas las rígidas fronteras entre prosa y verso, infinidad de recursos rítmicos, hasta entonces inéditos, atrajeron el interés creciente de los partidarios de las nuevas ideas. El léxico de excepción, aristocratizante y lujoso, se convirtió muy pronto en patrimonio de voces anacrónicas; el repudio de la vida cotidiana como fuente de emociones literarias significativas, en franco ahistoricismo.

Bandeira estará entre los primeros escritores que logran trazar un sólido perfil lírico del hombre del Brasil contemporáneo. Maestro de maestros, así lo reconocieron muy pronto las figuras centrales del movimiento formalizado en San Pablo en febrero de 1922. Desde este punto de vista cabe reconocer que *Libertagem* termina de afianzar la poesía de Bandeira en un terreno por el que ya incursionan, si bien vacilantemente, sus libros anteriores. Ese terreno tiene su médula en una concepción renovadora del tiempo, en la que el presente gana una dimensión significativa que hasta allí le fuera negada.

En 1917, como quedó dicho, apareció *A Cinza das Horas.* Doscientos ejemplares que el poeta hizo imprimir a los 31 años de edad. El *leitmotiv* de la obra es el culto a la tristeza, la resignación ante la muerte y el fervoroso recuerdo de un pasado cuya riqueza y sentido opone el escritor a la tediosa monotonía de su presente. Soslayemos por un momento el innegable empleo, en el libro, de certeros recursos expresivos resultantes, en su mayoría, de la renuncia a la exhuberancia aconsejada por el parnasianismo. Concentrémonos, más bien, en la intención de la obra.

No hay allí instancia más capciosa, frustrante y precaria que el presente: «Niño, / Fui, con los demás, feliz. / Después, vino el mal destino / Y lo que quiso hizo de mí (...) Y de esas horas ardientes / Quedó esta ceniza fría [3] (...) Cierra mi libro, si por

[2] *La traducción de este poema, así como la de los restantes que aparecen en este ensayo, me pertenece.*
[3] *Del poema* Epígrafe *e incluido en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *Editora do Autor, pág. 9, Río de Janeiro, 1961.*

ahora / No tienes motivo alguno de llanto. (...) Hago versos como quien muere [4] (...) Amor - llama, y, después, humo [5], Sabed que mi alegría / Llora abismada en el luto / De mis desesperanzas [7] (...) Todo lo que veo / Tiene un tinte crepuscular [8] (...) Siento que mi vida no tiene fin ni objeto [9] (...) La vida es vana como la sombra que pasa [10].

Los versos transcriptos son muy ilustrativos. En ellos, el presente se recorta como una dimensión inexpresiva de lo real. Es el espacio del fracaso y el desencanto; del dolor y del absurdo. En contraste con él, el pasado resalta, claramente, como el ámbito de lo reparador. La intensa evocación de la infancia cumplida por Bandeira permite comprender que ambas instancias del tiempo —el ayer y el hoy— son contrapuestas de modo tajante por el poeta, de conformidad con un criterio clásico en la historia de la lírica occidental. Con la marcada idealización del pasado contrasta la denigrante visión del presente. La poesía, a su vez, es fruto de un sufrimiento sin remedio. El poeta escribe como si muriera, de modo que la actualidad no es otra cosa que el marco de una agonía incesante. El único consuelo que parece brindar esta atmósfera de frustración irreductible es su eventual transfiguración en una forma bella, en arte, por obra de la inspiración y el trabajo. Pero la creación no resulta, en *A Cinza das Horas,* homologable a lo venturoso. Sólo Dios —la intemporalidad, lo eterno— es fuente de alegría. El futuro, a su turno, entraña los objetos y los seres anhelados por el sueño y el deseo. Pero es tal la perfección que revisten —especialmente las mujeres, dotadas de apabullante hermosura—, que alcanzarlas se hace imposible, razón por la cual el poeta debe consolarse acariciándolas en verso: «A tu cuerpo claro y perfecto, / A tu cuerpo de maravilla, / Quiero posserlo en el lecho / Estrecho de la redondilla...» [11]

A medio camino entre un pasado cuyos esplendores ya no puede recuperar y un futuro conformado por delicias inaprehensibles, Bandeira no tiene más remedio que sostenerse en una visión agónica del presente, de la que ni siquiera la muerte constituye una liberación venturosa: «Oigo a la muerte llamarme y ese apelo me aterra» [12]. En tales circunstancias, no le queda otra alternativa que resignarse al dolor, víctima —como es— de un profundo inmovilismo histórico: «Encierra en ti tu tristeza entera. / Y pide humildemente a Dios que la convierta / En tu dulce y constante compañera. [13]

A partir de *Carnaval,* libro del año 19, la creciente vigencia de las inquietudes modernistas demostrará que Bandeira pudo ir liberándose de esa concepción estática, paralizante, de la actualidad. Y a medida que ello ocurre, su verso no sólo va ganando flexibilidad rítmica y desechando más y más el gastado repertorio de las argucias parna-

[4] *Del poema* Desencanto, ob. cit., *pág. 10.*
[5] *Del poema* Chama e Fumo *(Llama y humo),* idem, *pág. 12.*
[6] *Del poema* A Canção de María *(La canción de María),* idem, *pág. 13.*
[7] *Del poema* Carta de meu Avô *(Cartas de mi abuelo),* idem, *pág. 15.*
[8] *Del poema* Desalento *(Desaliento),* idem, *pág. 20.*
[9] *Del poema* Desesperança *(Desesperanza),* idem, *pág. 22.*
[10] *Del poema* Renúncia, idem, *pág. 23.*
[11] *Del poema* Poemeto Erótico, idem, *pág. 17.*
[12] *Del poema* Desesperança, idem, *pág. 22.*
[13] *Del poema* Renúncia, idem, *pág. 23.*

sianas, sino que, esencialmente, pasa a extraer sus nuevas propuestas tonales, temáticas y léxicas, del portugués hablado.

Esta valoración del lenguaje oral, esta apertura a lo coloquial, no dejan lugar a engaño: son indicios, sino pruebas, de la progresiva reconciliación de Manuel Bandeira con el presente; reflejo de su ruptura con el intimismo asfixiante, con la soberbia de un narcisismo que se complace en la melancolía y un concepto del hombre incapaz de ver en lo polifacético y el cambio los rasgos distintivos de la identidad.

Mediante tales alteraciones de su curso literario, Bandeira contribuyó, además, a cerrar la brecha abierta, en la poesía brasileña, entre expresión poética y narrativa en prosa; brecha salvada, desde la orilla de la ficción y hacía ya bastante, por el laborioso Machado de Assis.

Como visión del mundo, *A Cinza das Horas* era un camino sin porvenir. Basado como está en la terca negación de toda posible modificación del Yo, despersonaliza el presente hasta un punto en que a la misma poesía, si quiere ser coherente, no le cabría sino enmudecer.

Pero la conciencia de esta inviabilidad no le hubiera bastado a Bandeira para provocar la transfiguración por la que atraviesa como poeta. Con su primer libro, agotó la exploración de los recursos verosímiles de su veta más romántica. Un paso más allá de *A Cinza das Horas* si no estaba el silencio, estaba la retórica. Había que hacerse a un costado, cuando no dar un salto. Este salto lo consumó el poeta con su *Carnaval,* obra que lo sustrajo, en considerable medida, al universo temático del aún agonizante siglo XIX. El XX se desplegó entonces, frente a sus ojos pasmados, en la plenitud de su riqueza. La fecundidad lírica de tanta diversidad fue, precisamente, el primer gran descubrimiento contemporáneo de Manuel Bandeira. Es así como reconoce que la poesía está en todo; «tanto en los amores, como en las chinelas, tanto en las cosas lógicas como en las disparatadas» [14]. El sarcasmo crecerá en *Carnaval* en desmedro de la melancolía. Las pasiones contrastantes desplazarán a la pena monocorde, y el júbilo, curiosamente asociado en el pasado a la renuncia y la resignación, estará emparentado ahora al goce sensual.

Ya el título del nuevo libro condensa la entusiasta apología de un desborde. *Carnaval* es delirio y desenfreno; es derroche y solidaria desmesura; *Carnaval* es una fiesta y en ella el poeta celebra su irrupción en la temporalidad.

> Si te preguntan: ¿qué más quieres,
> además de versos y mujeres?...
> —¡Vinos!... ¡el vino que es mi punto flaco...
> ¡Salve Baço!
>
> *Bacanal* [15]

Bandeira inicia así la ruptura con el Yo configurado a base de contenidos fijos, incambiables, y ofrece, entonces, la palabra al *Yo relacional,* fruto de la interacción con su contexto. El presente pasará, de tal modo, a constituirse, poco a poco, en la dimensión del ser porque el ser consistirá, de aquí en más, en la pluralidad significativa del Yo.

[14] *Citado por Bella Josef en «Manuel Bandeira» en* Poetas do Modernismo, *vol. II. Editado por el Instituto Nacional do Livro, pág. 58, Brasilia, 1972.*

[15] *Del original portugués incluido en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *pág. 27.*

Donde mejor podemos percatarnos de estas mudanzas es en los contrastes rítmicos y argumentales que se suceden en la obra en un juego incesante de confrontaciones, de vertiginosos altibajos, mediante los que Bandeira pareciera querer rebelarse contra la severa unidad tonal de *A Cinza das Horas.* Hay en *Carnaval* una significativa alternancia en el abordaje de los temas y en los temas mismos, cuyas variables son el lirismo finisecular por un lado, y la exploración de intención vanguardista, por el otro. De modo que si en parte sigue diciéndonos:

¡Insensato aquel que busca
el amor en la furia dionisíaca!
(...)
Mi alma lírica de amante
despedazada en sollozos,
mi alma ingenua, extravagante,
aspira (...)
¡No a las alegrías impuras,
sino a las rosas simbólicas
de tus ardientes ternuras,
grandes, místicas, melancólicas!

Pierrot Místico [16]

no vacilará en sostener, al mismo tiempo, lo contrario:

¡No puedo creer que se conciba
del amor sino el goce físico!
¡Mi amante murió borracho,
mi marido murió tísico!

Vulgívaga [17]

ni en aceptarse como protagonista de anhelos divergentes...

Mi carne complicada
acecha en voluptuoso ardid,
a quien tenga el alma sutil.
¡Decadente, degenerada!

Pierrotte [18]

ni en reconocer que se han derruido las premisas de su credo sentimental:

Yo quise un día, como Schumann, componer
un carnaval todo subjetivo:
un carnaval cuyo solo motivo
fuese mi propio ser interior...

Epílogo [19]

Ese «ser interior» es ahora un huracán desatado. *Carnaval* es el muestrario de una crisis ética y estética que no pretende sino plasmarse en toda su intensidad. Más que una síntesis, como ocurre en *A Cinza das Horas,* lo que esta vez se busca es el desplie-

[16] *Del original portugués incluido en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *pág. 34.*
[17] Idem, *pág. 30.*
[18] Idem, *pág. 36.*
[19] Idem, *pág. 42.*



gue exhaustivo de una contradicción ya irreductible. *Ritmo Dissoluto,* obra de 1924, prolonga este propósito, y procura, a la vez, extraer de allí, a manera de conclusión, algunas consecuencias finales.

Tales consecuencias pueden resumirse en una evidencia central: la desarticulación definitiva de las premisas parnasianas y simbolistas en el verso de Bandeira. El título del libro no podía ser más apropiado. Pero la disolución a la que alude se cumple, primordialmente, en lo estilístico y ya no en lo argumental —como ocurre, en cambio, en *Carnaval,* donde rima y metrificación juegan todavía un rol preponderante. No quiero, con esto, establecer un corte disociativo entre fondo y forma. De hecho, las indagaciones verbales de *Ritmo Dissoluto* se efectúan ahora en aguas de un repertorio temático no menos novedoso. Bandeira rompe aún más con el ensimismamiento y como si hubiera oído el consejo whitmaniano, ha permitido que se limpien sus ojos y ha comenzado a acostumbrarse *al resplandor de la luz* que emana de cuanto lo rodea.

El poeta caracterizó alguna vez a *Ritmo Dissoluto* como un texto de transición, seguramente porque en él no aparecen todavía afianzados los criterios modernistas. Sin embargo, es indudable que tales criterios ya han conquistado su espíritu y pugnan por alcanzar la palabra.

Una primera prueba la tenemos en el hecho de que el presente, en esta obra, ya no constituya el ámbito temporal de valores ásperamente enfrentados —por ejemplo, lo espiritual y lo carnal, o el júbilo y la melancolía, como sucede en *Carnaval*—, sino el espacio iluminador de matices afectivos antes ignorados y donde las gamas tonales importan más que las confrontaciones virulentas.

Es decir que comienza a operarse un enriquecimiento psicológico del lenguaje, una flexibilización de los recursos elocutivos, a consecuencia de los cuales las modulaciones extremas y las estructuras rítmicas rígidamente pautadas irán cediendo, desmoronándose, en favor de cadencias fluidas y emparentadas con las de la prosa.

Una segunda prueba nos la brinda la inferencia derivada de lo que acabo de decir: la aproximación de Bandeira a la prosa y al lenguaje oral implica el descubrimiento fecundo de posibilidades líricas inherentes a la vida cotidiana, o sea a la actualidad.

Sin embargo, todo este abanico de trastocamientos, alteraciones, disloques y reordenamientos, no se produce aquí sino de manera tentativa. Y ello no porque aún tengan vigencia las viejas nociones parnasianas, sino porque las propuestas del presente carecen, todavía, de una configuración madura. Esto permite situar a *Ritmo Dissoluto* en un punto singular de ese mapa literario que a lo largo de cincuenta años de actividad trazó Manuel Bandeira: ya no se trata de un libro que, como el anterior, atestigüe la dura pugna con lo tradicional, sino de una propuesta que aún no efectúa de modo convincente la entrega de sus recursos recién adquiridos. *Ritmo Dissoluto,* en suma, es indicio de una tensión extenuada, de un proceso cercano a su desenlace más que la cristalización convincente de nuevas adquisiciones expresivas.

Al respecto, escribió Adolfo Casais Monteiro: «En esta obra el parnasiano quebró definitivamente su instrumento de cuerdas de bronce. Lo que resta en sus manos ya no es un instrumento, sino sólo los pedazos con los que habrá de construir uno nuevo. Ningún otro libro nos puede elucidar mejor qué vacía de sentido es la creencia en las

virtudes de cualquier renovación que afecte apenas la forma. En *Ritmo Dissoluto* muchas son las poesías sin ritmo de especie alguna; más que ritmo, entonces, ritmo disoluto. La mayoría de ellas oscila entre la notación sucesiva de impresiones atomizadas unas de otras y la repetición de ciertos temas ya cansados en que la nota melancólica se entrelaza con la de la voluptuosidad pero sin convicción».

El texto siguiente, *Libertinagem,* es, en esencia, un libro de integraciones. La temática del intimismo ha quedado atrás; el abordaje de lo cotidiano no reviste ya ese carácter marcadamente experimental que denunciaba con excesiva estridencia la búsqueda de nuevas opciones estéticas. En 1930, cuando lo publica, Manuel Bandeira es un hombre de 42 años. Su palabra ya ha alcanzado la contemporaneidad ávidamente buscada en *O Ritmo Dissoluto.* El poeta ha aprendido, mejor que nadie, a escuchar «el susurro sinfónico de la vida civil». Bandeira, abierto a su contorno, ha descubierto la ciudad, escenario primordial de la cultura de su tiempo. Y en la vida de la ciudad, su propio mundo interno. Sabe, por fin, que el alma de un hombre son las relaciones que establece. Y su lenguaje se vuelca hacia afuera en busca de intimidad.

> Juan Dulzón, changador de feria, vivía en una casilla sin número del morro de
>   Babilonia
> Una noche entró al bar Veinte de Noviembre
> Bebió
> Cantó
> Bailó
> Después se tiró al lago Rodrigo de Freitas y murió ahogado
>
> *Poema sacado de una noticia periodística* [20]

La valoración artística de los aspectos ilógicos del pensamiento debe entenderse, en Bandeira, como apertura plena al mundo de la contradicción, las tensiones antitéticas y el universo del conflicto. El escritor se ha desplazado. Su sitio ya no es el del idealismo por oposición al materialismo *(Cinza das Horas),* ni el del frenesí báquico por oposición a la bucólica placidez *(Carnaval).* Su sitio, ahora, es el punto de convergencia de las fuerzas antagónicas: el exacto lugar donde confluyen luz y sombra.

> Aquel cactus recordaba los desesperados gestos de la escultura:
> Laocoonte acorralado por las serpientes,
> Hugolino y los hijos hambrientos.
> Evocaba también el seco nordeste, palmeras, suelo árido...
> Era enorme aún para esta tierra de grandezas excepcionales.
>
> Un día, un huracán furibundo lo arrancó de cuajo.
> El cactus cayó en mitad de la calle,
> rompió las cercas de las casas,
> impidió el tránsito de tranvías, automóviles, carros,
> arrancó los cables eléctricos y durante veinticuatro
>   horas
>   privó a la ciudad de iluminación y energía:
> era bello, áspero, intratable.
>
> *El cactus* [21]

[20] Idem, *pág.* 79.
[21] Idem, *pág.* 69.

El presente ya no constituye una denigración de la identidad. Inmovilidad y fracaso dejan de estar asociados a él. Su núcleo significativo, desde *Libertinagem* en adelante, será otro totalmente: constituirá el espacio de la vida posible. El tono de sus versos provendrá del ritmo y del vocabulario que puebla las calles de las ciudades. No es otro el «susurro sinfónico» que lo deleita y lo incita a trabajar. El poeta discierne su contemporaneidad. Se instala en ella. Explora con avidez sus posibilidades metafóricas. Ya sabe qué significa crear una poesía nacional. Ni la estúpida dependencia de las estéticas metropolitanas ni la soberbia hueca del tropicalismo verbal. La poesía del Brasil no puede ser sino la del hombre latinoamericano. Un hombre empeñado en hacerse un espacio y un tiempo; un obrero laborioso y sufrido de su identidad histórica.

1930 señala, en Bandeira, la concreción de un cambio sustancial en lo que atañe al concepto de trabajo. El poema deja de ser, de allí en más, producto de una decisión cuyo centro es la voluntad del sujeto consciente. El poema —afirmará ahora el escritor— llega a la percepción plena bajo la forma de una propuesta que no nace en ella sino que ella recoge y elabora. De tal modo se redefinen la noción de subjetividad y la idea de creación. La condición de posibilidad del poema es desplazada, así, al lenguaje que recibe la conciencia desde el lenguaje que elabora la conciencia. La construcción del texto pasará a ser, de tal modo, instancia segunda. Ciertamente indispensable pero segunda. «Para Bandeira —anota Bella Josef— lo no-racional sería la posibilidad de exploración del yo, más allá de las fronteras del subjetivismo romántico». [22]

Justamente, la incorporación plena del presente al universo del discurso estético y, a la inversa, la de éste a la actualidad, exige del poeta una profunda transformación de su enfoque del quehacer artístico. Emocionalmente asumido, el presente no será para él otra cosa que el repertorio amplio y difuso de vivencias imponderables que se agitan por debajo de la melancólica soberbia esgrimida hasta 1930: el resentimiento provocado por la fragilidad física, la envidia, el anhelo de una vida más sensual y afectivamente más rica, el amor a la inmediatez por oposición al apego rígido a una trascendencia en última instancia vacua, la profunda vocación popular por oposición al aristocratismo simbolista.

El movimiento modernista de febrero de 1922 le permitió a Bandeira empezar a comprender la *legitimidad poética* de todas esas vivencias que hasta entonces no habían encontrado un cauce formal. Su adhesión a la «Semana de Arte Moderno» no fue, desde esta perspectiva, sino una adhesión franca de Bandeira a sí mismo; a una zona entonces homologada a lo antipoético.

Estilísticamente hablando, las propuestas temáticas oriundas de esta zona aún no indagada, exigían un tratamiento nuevo, esencialmente más lábil, puesto que la verosimilitud del texto dependía ahora, en gran medida, de la carga de oralidad impresa a los recursos rítmicos y léxicos. Todo ello se tradujo en la incorporación de insospechadas vertientes sonoras que hicieron de Bandeira, a partir del año 30, un auténtico maestro de la poesía del Brasil.

[22] *Bella Josef*, ob. cit., *pág. 59.*

Irene negra
Irene buena
Irene siempre de buen humor.
Me la imagino a Irene entrando al cielo:
—¡Permiso, patroncito.
Y San Pedro bonachón:
—Pasá, Irene, pasá. Vos no tenés que pedir permiso.

Irene en el cielo [23]

«Hasta Bandeira, la mentalidad dominante era la que reconocía la musicalidad del verso sólo cuando ella se manifestaba a través de la forma audible más agresiva. El verso lleno, sustentado en aliteraciones y asonancias, era el único que, por su inflación eufónica, se admitía que reposase en matrices sonoras. Manuel Bandeira pudo demostrar con su poesía la posibilidad de la existencia de una resolución o solución musical tanto más fina y sutil cuanto menos ostensible. Una musicalidad interna, no externa» [24].

No me he demorado gratuitamente en el análisis de *Libertinagem.* Ninguna otra obra de Bandeira llegó a ser tan decisiva en la orientación ulterior de la poesía brasileña. Allí se traza una línea divisoria cabal entre la lírica del siglo XIX y la del XX. En los libros siguientes, Bandeira afianzó y depuró una conquista esencial: la de su contemporaneidad. Pero el paso decisivo, el gran aporte, lo constituye *Libertinagem:* símbolo arquetípico, en toda su obra, de la conquista lírica del presente.

Estrela da Manhã (Estrella de la mañana), (1936); *Lira dos Cinquent'Anos* (Lira de los cincuenta años), (1940); *Belo Belo* (Bello bello), (1948); *Opus 10* (1952) y *Estrela da Tarde* (Estrella de la tarde), (1963); configuran el resto de la producción poética de Bandeira. Algunos versos circunstanciales, ensayos críticos sobre literatura brasileña y una intensa actividad como traductor que se desplegó sobre no pocos escritores hispanoamericanos, completan el repertorio de su actividad intelectual.

Entre sus dos estrellas —la *de la Mañana* y la *de la Tarde*— me importa subrayar, siempre en función de una mejor comprensión de su concepto del tiempo, la interpretación que nos ofrece Bandeira del binomio cuerpo-alma. El cuerpo dibujado en *Cinza das Horas* encarna el fracaso y la negación del presente como espacio redencional, puesto que los atributos netamente físicos —la acción, la sensualidad, el crecimiento y la mutación— son saboteados por la desesperanza y la melancolía. A su vez, el alma, espacio absoluto de la evocación y la memoria, asienta su desarrollo en la negación de la actualidad.

Este severo dualismo comienza a resquebrajarse en *Carnaval* y sus grietas se acentúan en *O Ritmo Dissoluto;* dos textos donde el alma sentimental ya no dictamina qué es y qué no es valorable ni el cuerpo sigue pasivamente asociado a la precariedad. Acción física e identidad comienzan allí a entrelazarse. La vieja tendencia a la polaridad y el deseo de legitimar en el plano de la palabra necesidades muchos menos dissociadoras, se disputan la orientación de los dos libros. La preponderancia de estas últimas sobreviene en *Libertinagem* donde, por así decirlo, triunfa la opción presentista como eje

[23] *Del original portugués incluido en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *pág. 85.*
[24] *Franklin de Oliveira:* A poesía de Bandeira, *«Correio da Manhã», 4 de enero de 1958, Río de Janeiro.*

articulador de la sensibilidad del poeta, y donde el lenguaje pasa a nutrirse, resueltamente, en la palabra vivida, ciudadana y coloquial.

El peso ganado por lo circunstancial, por las instancias emotivas más o menos transitorias, por el humor y las fluctuaciones afectivas, provienen, en Bandeira, de una gradual, creciente homologación del cuerpo a un repertorio de realizaciones espirituales imprescindibles, que alcanzan a serlo en la misma medida que lo temporal deja de estar asociado a lo estático y denigrante.

Acentuando esta tendencia en *Estrela da Manhã,* el poeta caracteriza el alma como el abanico de pasiones que sustentan al cuerpo en la acción, con lo cual el presente alcanza toda su jerarquía ontológica. «Agitación feroz y sin finalidad», la vida es tensión pura; por lo tanto, pura actualidad. La muerte, en cambio, entraña, como desactualización, el cese del conflicto y como tal, afecta al alma apenas, puesto que el cuerpo, despojado de espiritualidad, es materia inscripta en un ciclo de transformaciones incesantes. Frente al paso de un cortejo fúnebre, un hombre se descubre «en un gesto amplio y demorado / mirando el cajón largamente». Es él quien nos dirá «que la vida es una agitación feroz y sin finalidad» y saludará «la materia que pasa / liberada para siempre del alma extinta»[25].

Hondamente temporalizada, el alma de Bandeira vive del presente, del mismo modo que hasta 1920 viviera únicamente del pasado. Reconciliados en su alianza circunstancial, cuerpo y alma configuran esa unidad rotundamente afirmada en *Lira dos Cinquent'Anos.* El tiempo es el espacio de comunión entre lo visible y lo invisible. La infancia, melancólicamente extraviada en el ayer hacia 1917, es ahora energía, asombro y temple, columna vertebral del hombre que fluye en el devenir:

> Espejo, amigo verdadero,
> tú reflejas mis arrugas,
> mis cabellos blancos,
> mis ojos miopes y cansados.
>
> Espejo, amigo verdadero,
> maestro del realismo exacto y minucioso,
> ¡gracias, gracias!
>
> Pero si fueses mágico,
> penetrarías hasta el fondo de este hombre triste,
> descubrirías al niño que sustenta a este hombre,
> al niño que no quiere morir,
> que no morirá sino conmigo (...)
>
> *Versos de Natal*[26]

La niñez ya no es un lapso ni una figura determinada. Es una actitud. Ya no es una serie de hechos específicos, intransferibles, sino un criterio que se sustenta en el seno de las transformaciones que afectan a la materia corporal infundiéndole sentido, continuidad y destino. La infancia, en suma, es virtud y, como tal, impide la conversión del presente en ámbito exclusivo de la fugacidad y el deterioro. La memoria, correlati-

[25] *Del original portugués* Momento num Café, *en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *pág. 101.*
[26] Ob. cit., *pág. 116.*

vamente, deja de ser el desván de lo ocurrido; el alcohol que nos consuela de la decadencia y la disolución. Memoria es continuidad en la experiencia de lo decisivo; de aquello que infunde tensión al alma y faculta su despliegue en la acción. Núcleo sustantivo del presente, la niñez, así entendida, se recorta como un soporte. Actualizarse, en consecuencia, no será otra cosa que conciliar en el devenir cambio y constancia.

Al afirmarse como poeta de la ciudad, Manuel Bandeira ratifica su pertenencia al presente entendido en los términos en que lo vengo exponiendo. El ejemplo es de *Belo Belo:*

> Eurico Alves, poeta bahiano,
> salpicado de rocío, leche cruda y tierno cocó de cabrito,
> lo siento mucho, pero no puedo ir a la feria de Sant'Ana.
> Soy poeta de la ciudad.
> Mis pulmones se convirtieron en máquinas inhumanas y aprendieron
> a respirar el gas carbónico de las salas de cine.
> Como el pan amasado por el diablo.
> Bebo leche enlatada.
> Hablo con A., que es un ladrón.
> Estrecho la mano de B., que es un asesino.
> Hace años que no veo despuntar el sol, que no lavo mis ojos en los colores
> de la madrugada.
>
> *Escusa* [27]

El armonioso contrapunto cumplido entre la ternura del tono y la aspereza del paisaje descrito nos entrega, una vez más, los recursos necesarios para captar a Manuel Bandeira.

Tormentosa, compleja y enfermante, la ciudad es, sin embargo, insoslayable. La vitalidad sigue estando asociada, en el poeta, a la tensión, al conflicto, a la irrupción —en última instancia— de lo imprevisible. La bucólica placidez provinciana no le brinda lo que busca, precisamente porque le ofrece limpieza y pureza. En lo difuso está el germen del asombro: «Golpearon a mi puerta, / fui a abrir y no había nadie. / ¿Sería el alma de la muerta? / No vi a nadie, pero alguien / entró al cuarto desierto / y el cuarto de pronto cambió. / (...) / ¿Sería la sombra de la muerta? / ¿Qué muerta? ¿La inocencia? ¿La infancia? / ¿Lo que concebido, abortó, / o lo que fue y hoy es sólo distancia? / ¡Pues bendita sea la que volvió! / Tres veces bendita la muerta, / quien quiera que sea la muerta, / que golpeó a mi puerta» [28].

Fundada en la rica disonancia de sus elementos, la actualidad constituye, finalmente, el territorio privilegiado donde irrumpe lo poético. El canto brota del tiempo cuando el corazón del hombre soslaya la costumbre y se sumerge en el vértigo del descubrimiento para celebrar las presencias repentinas y fugaces. Es su misma transitoriedad la que las jerarquiza y así lo sabe el poeta que, con humor y maestría, ha descubierto en la muerte el reverso imprescindible de cuanto ama.

[27] Ob. cit., *pág. 138.*

[28] *Del original en portugués* Visita Noturna, *perteneciente al libro* Belo Belo, *en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *pág. 150.*

La vida es un milagro.
Cada flor,
con su forma, su color, su aroma,
cada flor es un milagro.
Cada pájaro,
con su plumaje, su vuelo, su canto,
cada pájaro es un milagro.
El espacio infinito,
el espacio es un milagro.
El tiempo infinito,
el tiempo es un milagro.
La memoria es un milagro.
La conciencia es un milagro,
Todo es milagro.
Todo, menos la muerte.
—¡Bendita la muerte, que es el fin de todos los milagros!

Preparaçao para a Morte [29]

Santiago Kovadloff

[29] *Del libro* Estrela da Tarde, *en* Antología Poética de Manuel Bandeira, *pág. 184.*



Eugène Delacroix: Ilustración para el *Fausto* de Goethe

Swedenborg y la palabra hedionda

El lenguaje de los espíritus perversos e infernales procede igualmente de sus malévolas afecciones, las cuales tienen su origen en las corrompidas ideas a las que tanta aversión tienen los ángeles.

Swedenborg

A mediados del siglo XVIII entra Swedenborg en contacto con el mundo de los espíritus. A partir de entonces añadirá a su fama de inventor, químico, fisiólogo y astrónomo, la de intérprete y emisario de lo desconocido. Percibir lo que ocurría a miles de kilómetros, conocer el destino de quienes lo rodeaban, la premonición y el diálogo ininterrumpido con ángeles y otros espíritus, le ganaron la admiración de reyes, nobles, marinos y hombres de toda Europa. Gracias a su capacidad adivinatoria pudo incluso anticiparse a Kant, cuando éste en privado se permitió manifestar su desconcierto ante tan inquietante maestría.

Pero el secreto de este viajero de varios mundos no era ni siquiera un secreto, «no invento, sólo transmito». Entre sus notas, acerca de las cosas vistas y oídas en sus viajes por las «tierras de nuestro sistema solar, también conocidas con el nombre de planetas», y a través del cielo y el infierno, predijo en muchas ocasiones el futuro, y lo que aún hoy permanece, supo ser precursor de ideas que sólo con el tiempo se desarrollaron. De entre ellas las del lenguaje. Swedenborg nos proporciona hoy la *parábola* de fenómenos que tardaron siglos en considerarse.

En el misticismo de Swedenborg subyace una teoría de la *comunicación* que sostiene que tanto la divinidad como los ángeles puros se comunicaban directamente sin necesidad de mediación o signo.

Todos en el Cielo tienen el mismo idioma, y vengan de donde vengan, por muy remota que sea la región de donde proceden, se entienden entre sí en el mismo idioma; éste no se aprende, sino que es implantado en cada espíritu de una manera natural, ya que fluye del pensamiento afectivo de cada uno.

Tan sólo unos años antes, John Dee (1527-1608), consejero de la reina Isabel de Inglaterra, aseguraba haber recibido del arcángel Uriel un «cristal místico» capaz de recibir las enseñanzas de los ángeles o, si se quiere, de interceptar la comunicación angélica. Según las observaciones de Swedenborg, esta comunicación se realiza entre sujetos totalmente transparentes, sujetos puros, y a través de ella fluye la esencia de su alma. Ni el filtro de la cultura, ni el fruto de la inquietante psique del hombre, tienen en el discurso celeste cabida. Pero Swedenborg colocó junto al paradigma de la comunicación perfecta, la *comunicación perversa,* en la que los ángeles del mal expelían su turbulenta naturaleza.

La perversión lingüística, la *palabra hedionda,* se erige en paradigma de la opacidad comunicativa. Con ello Swedenborg, no sólo nos legó un aviso moral, con el que denunciar el engañoso lenguaje del diablo, sino la premonición de modelos estructurales distintos de comunicación, la transparencia y la opacidad comunicativa. Dos modelos extremos que hoy no compartimos, pero que por su radicalismo proyectan luz sobre los ya diseñados y sobre los que habrá que diseñar.

Ya los contemporáneos de Swedenborg habían comenzado a interesarse por la disonante forma de hablar de los demonios terrestres, pero fue necesario mucho tiempo para que la teoría lingüística se desarrollara lo suficiente como para permitir la comprensión global de estos fenómenos.

Primero fue necesario establecer los supuestos básicos de la lingüística, tarea aún abierta a debate, para después afrontar el funcionamiento de la lengua en sociedad. Esto último nos llevaría a la comprensión del fenómeno lingüístico y a la madurez de la sociolingüística. El sistema homogéneo del que se extraían múltiples constantes, diseñado por los lingüistas, para poder acceder al estudio de la lengua, debía admitir la posibilidad de variación, producida por el fondo ético-cultural o, de lo contrario, resultaba incompleto. Cómo podían sino explicarse tantas variaciones como el inglés de los negros *(Black-english)* o el que aparecía también en otros *ghettos,* que convierten por ejemplo a la lengua hablada en Nueva York en un abigarrado mosaico. Esta fue la revelación de Labov, continuada por otros sociolingüistas: no existe una lengua, sistema homogéneo, que no sufra un proceso de variación inmanente, continuo y reglado. La lengua no es un universo de significados puros, sino el zumo resultante de una compleja fermentación en el que interviene todo el hombre. Para Nietzsche lo verdaderamente válido es lo escrito con todo el ímpetu de la sangre y el cuerpo. Las variaciones de etnia, de sexo, de clase social, de subcultura, de *ghetto,* de grupo y también las personales no son un accidente, sino ingredientes esenciales de ese néctar.

También Deleuze y Guattari creen en la coexistencia de dos usos simultáneos que se hacen de las lenguas. El primero que tiende a la homogeneización, es la lengua propia de la mayoría. El segundo, que tiende, por el contrario, a la disolución de las constantes en beneficio de la diferencia y de la dinámica, es la lengua propia de las minorías. Ambos no existen por separado, sino en virtud de su relación mutua. Mayoría implica entonces la presencia de lo constante, lo mismo que supone la diferencia e implica la transgresión y por tanto la marginalidad y el dualismo social.

Las descripciones que los filólogos hicieron de las jergas marginales ponen de relieve, sin pretenderlo, cómo opera este proceso, defendido por Deleuze y Guattari, de disolución de la lengua común hacia la lengua de la minoría. La pobreza de un léxico marginal que se reduce a los aspectos más relevantes y deferenciados de la vida de sus hablantes corresponde a la tendencia de eliminación de constantes, mientras que la profusión y abundancia, creaciones múltiples y variaciones son propias del devenir dinámico de la variación.

Pero antes de que se hicieran descripciones filológicas de fenómenos lingüísticos, como la jerga delincuente, Swedenborg propició la comprensión de su significado, a través de una parábola. Las diferencias entre culturas y el estudio de la variación en la lengua en relación con la estructura social corre paralelo con sus lúcidas observaciones.

Swedenborg escogió sus ejemplos más allá de los confines de la tierra, pero utópicos y profetas saben inspirarse en nuestro mundo y, al menos en este caso, nunca faltaron los ejemplos. A tenor de este juego de espejos, la visión del cielo y el infierno puede anticipar la interpretación de lo que ocurre en la tierra, al haber servido previamente de inspiración en la primera.

De la manera de entender nuestra vida social nacen estereotipos e imágenes sociales que se oponen como la luz a las sombras. Pero mana también la fuente de imágenes y símiles con que describir lo inexplorado, con que alcanzar y expresar lo inexpresable. Las raíces de las semejanzas se hunden en las profundidades del vértigo, del miedo y el binarismo de un pensamiento humano que se debate entre la razón y la sinrazón, entre el orden y el caos, entre el bien y el mal. Tan ancestral batalla se perpetúa, aunque cambien las imágenes, ángeles y demonios, hombre civilizado y salvaje, ciudad y bosque, pero ante todo el arriba y el abajo de un modelo topológico. Arriba y abajo que en nuestra sociedad opone la vertiente honesta a la ilegal, el barrio alto al suburbio, la residencia a la chabola. No resulta difícil descubrir semejanzas entre el discurso de Swedenborg sobre el cielo y el infierno y las arraigadas creencias acerca de nuestro alto y bajo mundo, entre el lumpen y los espíritus perversos, entre los espíritus de la luz y los habitantes de altas esferas. También aquí hay seres que aspiran a la luz y otros condenados a la sombra. El descenso transitorio a los infiernos, motivo de tantos mitos, incluido el contemporáneo de la reinserción social, sólo está permitido a los héroes.

Nuestro «bajo mundo» posee también un lenguaje, la antigua germanía, la jerga actual. Para ella se han creado imágenes cercanas al lenguaje demoníaco, «azote», «peste», «hongo que corroe la sociedad y se alimenta de su lengua». La jerga se convirtió así en una personificación malévola que vampirizaba premeditadamente la lengua común en beneficio de su propia existencia.

La jerga se alimenta de todo y por todo de un organismo lingüístico determinado, para nutrir su propio organismo.

Salillas

Pero, curiosamente, frente a los moralistas que esgrimían la pobreza intelectual y la deformación moral y psicológica de los hablantes jergales, como justificación lógica de esta «aberración lingüística», ha sido un sociolingüista no deseoso de imponer una visión moralista de la sociedad y de su lengua, Halliday, quien más se ha aproximado a Swedenborg. Halliday considera a la jerga un *antilenguaje,* representación de una estructura social distinta, que a su vez representa, expresa, construye y reconstruye, una visión del mundo alternativo.

...como el tiempo y el espacio en el mundo del espejo.

Halliday

Tradicionalmente, la jerga de los delincuentes se ha considerado un instrumento apto para el encubrimiento en manos del lumpen, del hampa. Swedenborg supera este carácter artificial y premeditado con que se ha acusado a esta forma de habla de ladrones y otros maleantes. Swedenborg parece estar más cerca de Halliday que lo que los siglos que les separan nos hubieran permitido sospechar.

Es decir, en el Infierno la forma de hablar es totalmente opuesta a la del cielo y, en consecuencia, los espíritus perversos no pueden soportar a los espíritus angélicos ni éstos a aquéllos. Para los ángeles el lenguaje infernal es como un horrible hedor que azota sus narices.

Swedenborg

La causa del hedor es para Swedenborg profunda y transcendente, no instrumental o práctica, son «las corrompidas ideas a las que tanta aversión tienen los ángeles», por ello los espíritus «no se soportan». Pero si a las distintas visiones del mundo les corresponden distintos lenguajes, cada lengua estará sometida a una movilidad constante, hasta configurarse como un sistema de sistemas que se contradice, distante de la transparencia que soñara el racionalismo científico.

La visión de Swedenborg resulta más acorde con la propia naturaleza proteica de la lengua. La jerga, encarnación terrena del habla diabólica, no buscaría sólo *ocultar,* impulsada por motivaciones éticas o instrumentales, como pensaban los cripticistas, sino que ante todo quiere *expresar.* Para Swedenborg es un lenguaje abierto, no una clave secreta, tan natural como el de los propios ángeles. Su perversidad es la única diferencia y ésta es fruto del pensamiento diabólico. Lo contrario, lo que se ha hecho hasta ahora, defender una clave secreta, un lenguaje artificial, no explica ni su universalidad, ni su conservación a lo largo del tiempo.

Los *secretistas,* no vieron cómo las fuerzas expresivas y expansivas son mucho mayores que las defensivas y de ocultamiento. Al contrario, lo desconocido, lo diferente, lo extraño, tiende a expresarse en idealizaciones y a intensificarse. Ante lo *desconocido,*

el natural temor del hombre y el impulso de idealización, inciden juntos para llegar a un mismo fin: intensificar lo desconocido mediante la imaginación y considerarlo con una intensidad que habitualmente no atañe a las realidades que consideramos evidentes.

George Simmel

Los temores pueblan el mundo de demonios. Como en un juego de espejos, las imágenes se proyectan y se intercambian entre los distintos infiernos: los interiores y los otros.

A la jerga, clave secreta, se la consideró una deformación de la lengua «legal»; para la sociolingüística, en cambio, sería una *variante,* una de las tantas variaciones que aparecen en el seno de las lenguas, de acuerdo con clases sociales, grupos étnicos y sociales, roles, generaciones, sexo... Además cualquier individuo impone a la lengua su carácter. La variación está en relación con la estructura social y sólo supone que hay unos individuos que hablan diferente, que son y se consideran diferentes.

La lucidez de Swedenborg descubre que «para los ángeles el lenguaje infernal es como un hedor que azota sus narices». A la manera de los gnósticos la inspiración ilumina y la expiración proyecta la palabra carnal y sucia de pecado. La palabra mancha a quien la escucha; con tan efectiva imagen incorpora Swedenborg lo que quizá sea una de las primeras referencias a los *prejuicios lingüísticos* y proporciona una explicación válida al fanatismo que en ellos se adivina y que, a veces, toma como blanco la pronunciación de una insignificante consonante. El hedor es más dañino que el contenido del discurso, es éste quien azota las narices. Pero si es la fetidez lo que contamina, la palabra hedionda debe ser aislada, encarcelada.

Se permite con ello la comprensión del uso o apropiación de la jerga por los ajenos a su mundo, por quienes perciben el poder revulsivo de ese azote. De entre ellos, los

jóvenes, sea cual sea su clase social, han sido en épocas de contestación política, un constante ejemplo. En semejante comportamiento un fin concreto sustituye a la idea y la creación de la jerga pasa a ser degeneración. Una contradictoria pero, para algunos estilistas, eficaz clave del éxito literario. La amenaza de desviación, transgresión o inversión se convierte entonces en inofensivo divertimento. Aunque la apropiación puede ser justa desde el momento en que es recíproca. Así lo percibió Swedenborg y por eso tuvo un concepto muy atinado del disimulo:

> Las palabras de los hipócritas que son los que llegan a la insolencia de fingirse ángeles de la luz se parecen a las mismas palabras de los ángeles, pero producen exactamente el efecto contrario al de éstos en lo que respecta a las ideas de su pensamiento. Así es que cuando los sabios de entre los ángeles advierten la naturaleza interior de su habla, perciben ésta como si fuera rechinar de dientes, huyendo del horror.
>
> **Swedenborg**

Sólo los más sabios entre los ángeles de la sombra son hábiles en esta imitación y sólo a veces lo logran con éxito y sólo por ser la habilidad limitada pueden los sabios entre los ángeles detectar la usurpación. Son raras las veces en las que el hablante jergal, cuando se interrelaciona con otros individuos ajenos a su medio, no se enfrenta con la imposibilidad de controlar todos los elementos de su discurso. Aparecen entonces rasgos desacreditadores de su persona, voces jergales que se escapan, voces comunes que se trastocan, mezclan o confunden, y, ante todo, un desarrollo completo de la comunicación y de la interacción social, que descubren su origen, su estigma, su diferencia.

El interés y posibilidad de fingimiento, que es necesario diferenciar del ocultamiento, se explica por la mediación de la competencia comunicativa. Temprana referencia a ese saber sociolingüístico del hablante, de cuándo y dónde hablar, de qué, cómo y con quién. Cómo si no, podría el hablante distinguir entre lo formal y lo informal, entre el estilo coloquial y el culto, entre el normativo y la jerga. Aún así, como aclara Swedenborg, por ambas partes el fingimiento no se consuma, delatando según el caso cosas diferentes. Cuando pertenece a los diablos produce horror, porque es el angélico el punto de vista hegemónico. A Swedenborg le corresponde intuir por vez primera el problema de la *desigualdad/incompetencia comunicativa,* que habría de ser otro tema de debate sociolingüístico.

Si la jerga no es un instrumento, sino el resultado de la expresión de una idea, de una subcultura, de una visión del mundo, de sus hablantes y de los otros, su significado fundamental será el ser expresión de la propia minoría, de su diferencia y, en este caso, de la inversión de valores. La jerga con su propia existencia quiere señalar que es el lenguaje de los demonios, lo que los sociolingüistas llaman valores sociales asociados a las variantes de la lengua y más en concreto a los dialectos sociales.

Entonces la presencia de la jerga identifica: el hablante puede identificarse a través de ella y ser identificado. De ahí la confusión que le produce al «choro» oír «chamullar caliente» a cualquier «pringao» con quien se cruza en la calle. Pero oírlo «lo oye», en unas épocas más que en otras, porque siempre hay escatófilos, tránsfugas sociales y revoltosos, porque siempre hay otras convivencias en barrios y zonas de aquellos que comparten su origen social, porque siempre hay otras delincuencias a las que lo más profesional de la jerga les resulta manejable.

Las fluctuaciones y la imprecisión de los límites es constante. Cuando se trata de lo humano, nada hay rotundo, fijo o inalterable. La propia jerga es polivalente. Cuando su poder identificador se proyecta hacia el interior, es símbolo de pertenencia al grupo, genera para sus miembros solidaridad. Para el exterior en cambio genera rechazo y se percibe como hedor, símbolo de estigma, de marginación.

La lengua común expresa una visión del mundo que se opone y condena al delincuente. A la lengua de la «norma» tampoco le interesan las sutiles distinciones profesionales, ni las especialidades profesionales, ni las herramientas. Tampoco la organización ni las jerarquías internas, ni el sistema de valores del grupo. Al contrario, lo persigue tanto como la jerga lo construye y protege. La lengua común los trata de ladrones, acota y limita a ellos la condición de delincuentes, les proyecta una imagen negativa de sí mismos, mientras que la jerga enarbola otra positiva.El hablante jergal debe entonces reconstruir y construir una realidad acorde con su punto de vista, con su percepción que es opuesta. Una visión alternativa y que representa a quienes piensan que:

es de trapiñar de lo que se trata, de pasarse la *bocata* (hambre); y que es la distinción de razas, la distinción de sociedades, la que implica y empuja a elementos que pudieran haber sido diputados, médicos, abogados, científicos en la *sociedad normal y corriente*, pero que somos hoy en día un *Jesules*, un *Mellao*, un...

Grabación cedida por Alejandro del Toro

La palabra diabólica se convierte en el modelo de lo que podría llamarse la *comunicación excrementicia*. Cuando describió la trasparencia del mensaje, Swedenborg hubiera podido pensar en John Dee, pero respecto al carácter fétido y excrementicio, quizá se inspiró en el esoterismo de los gnósticos. La doctrina del «pneuma» hace de la comunicación un acto respiratorio que toma el aire puro proveniente del espíritu y devuelve el aire corrompido por el contacto del cuerpo. La palabra se hace ahora carnal y se ensucia de pecado, degenera.

Si la palabra proferida se hace excrementicia, no es de extrañar que Freud sugiriese la analidad de determinados discursos que expelen los residuos en su mensaje. Desde los gnósticos de Alejandría, hasta las descripciones del habla de la marginalidad, pasando por el psicoanálisis, ha permanecido el supuesto de un *hablante perverso*, ya sea en virtud de la carnalidad (gnósticos), de la carga libidinal (Freud), de la desviación social (funcionalismo).

La jerga, como discurso marginal, ha sido juzgada como un caso claro de producción excrementicia de mensajes, lo que explicaría su carácter anómalo, sus numerosos anamorfismos que convierten el «orden del discurso» en algo relativo a un sistema privilegiado de ángeles buenos y transparentes. Swedenborg sugiere con ello la posibilidad de una antilingüística, coprofílica y anamórfica. Pero el secreto de la jerga es únicamente la expresión del mundo y de la sociedad que se opone radicalmente a la de la norma.

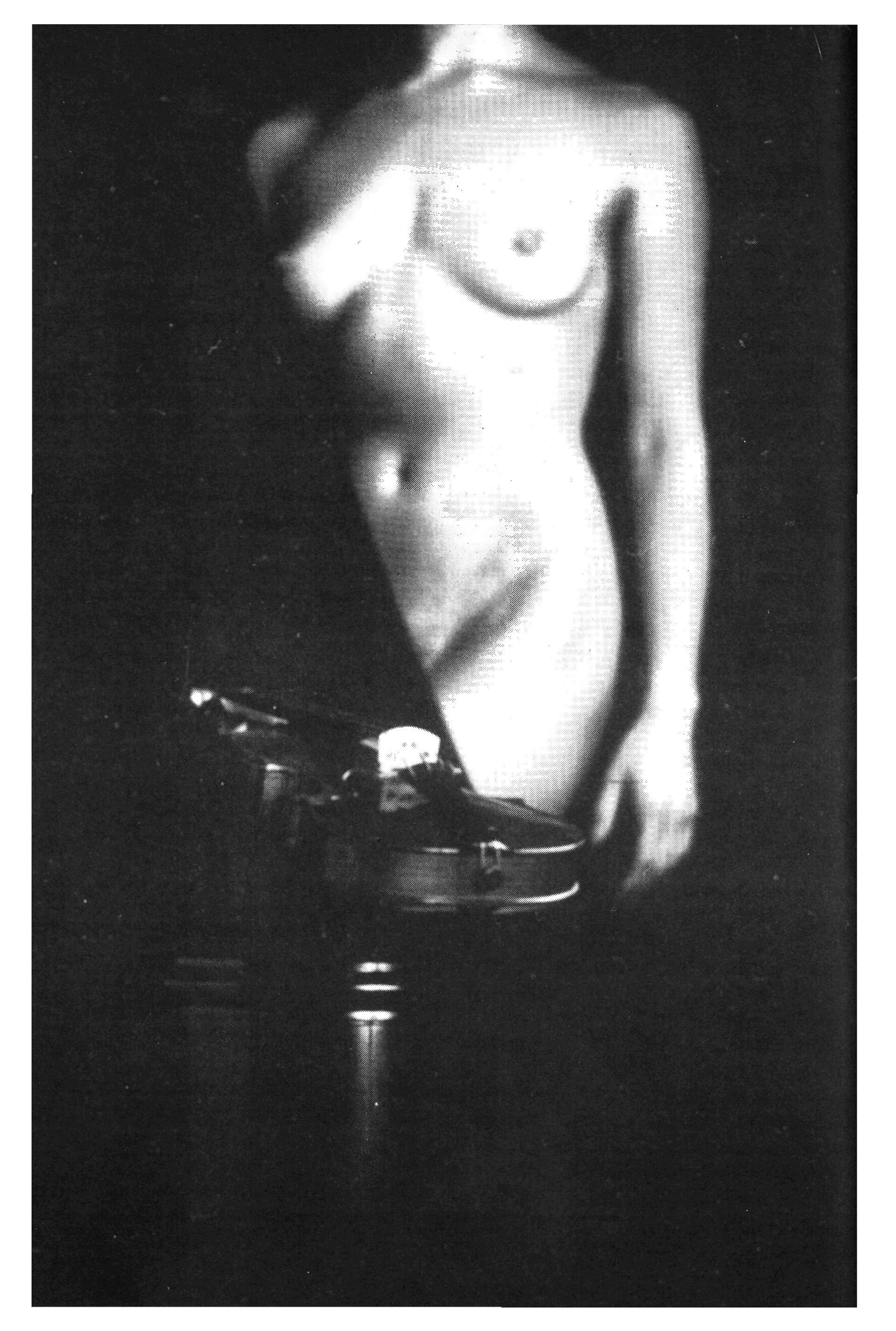
Ha llegado el momento de abandonar a Swedenborg, a quien hemos «arrebatado» algunas de las imágenes y contenidos míticos con que supo poblar su viaje alucinante. De ellos hemos ofrecido una de las múltiples lecturas posibles, una interpretación que hubiera, seguramente, rechazado aquel, a quien, con cierto humor, hemos erigido en

precursor de la sociolingüística. Cuanto más numerosas son las lecturas posibles, más se asegura el arraigo y la permanencia del mito. Pero la efectividad del símil no puede, sin embargo, esconder la existencia de otros profundos desacuerdos.

Para Swedenborg, el lenguaje de los demonios es radicalmente opuesto al del cielo, pero la jerga se opone a la lengua normalizada, al tiempo que proviene de ella y se realiza a través de ella. La lengua humana no es ni transparente, ni diabólica, sino que encierra el germen de ambas naturalezas, no es ajena a los filtros. Éstos, en cambio, son aquello que la hace germinar. El individuo es quien le imprime el movimiento, puede tender a lo constante y ser la lengua de la mayoría, pueden tender a la variación y ser la lengua de la minoría, pero ambas son indisociables, y son la misma lengua. No se trata por tanto de dos realidades distintas y radicalmente opuestas. La sociolingüística ha nacido para estudiar el lenguaje de los hombres con todas sus impurezas. La jerga no es más excremento que la norma.

Swedenborg creía en la existencia de «un equilibrio perpetuo entre el cielo y el infierno». Son dos mundos enfrentados, pero simétricos, donde a la acción sucede la reacción, como el bien al mal, donde nada se impone de manera exclusiva, donde no existe confusión, aunque sí polaridad. Los estudios de la jerga, la sociolingüística, se ven, en cambio, obligados a hablar de mayoría frente a minoría. El hedor que expulsa la jerga, ya no es el fruto de la naturaleza diabólica de sus hablantes, sino el síntoma o la denuncia de una sociedad, poblada de desigualdades. Lo bueno ya no es lo legítimo, sino el resultado de un combate desigual entre la norma y la diferencia, entre el poder y el deseo.

Luisa Martín Rojo



Lírica y silencio del deseo

Desarrollo metateórico

El deseo ha sido y es una cuestión de largo alcance.

Michel Foucault

El planteamiento de la *cuestión del deseo* es necesariamente metateórico, pues no existe ninguna teoría sistemática y cerrada que lo pueda abarcar en toda su globalidad. Esto se comprueba en los planteamientos habituales que resultan tan limitados como insuficientes. Si nos proponemos reducir el deseo, por ejemplo, a una cuestión psicológica, enseguida se descubre que la investigación no puede fijar los límites de la propia psicología y renace «más allá» de sí misma en las «formaciones culturales» que son una metamorfosis del deseo en el campo de lo imaginario. Si de nuevo pretendiéramos agotar el estudio del deseo en el campo de lo imaginario pronto se borrarían las fronteras y estaríamos ante formas de dominación propias del poder. Por último, si el deseo se estudia políticamente, resulta que se presentan líneas indicadoras hacia la metafísica. Sentimiento, imagen, poder y «ser» se mezclan en el estudio del deseo, sin que las sucesivas integraciones consigan otra cosa que permanecer ante una integralidad renaciente.

Es, pues, cuestión abierta, y para ser más precisos «herida abierta» que provoca la desazón de lo inacabado. Por esto hay que recurrir a métodos nuevos que logren retener algún fruto de la continua evasión del deseo más allá de los límites que somos capaces de ponerles. Uno de estos métodos es el avance en zig-zag, que se constituye como una meditación continuamente interrumpida de desarrollos, que no culminan, sino que sufren un quiebro en el lugar de la sugerencia.

Primer zig-zag: aportaciones iniciales de Freud

Cuando un niño desea un caballo de cartón
lo que desea es cabalgar por la vía láctea.

L.M.S.

Superación de un principio energetista

En *Más allá del principio de placer*, Freud hace un intento de superar el planteamiento puramente mecánico y «económico» que tanto le había costado establecer: el principio del placer. Había conseguido, a lo largo de los años, un monismo cerrado

Vicente Peiró: *El violín*

en torno a la «energía» y sus transformaciones. Todo era sencillo —demasiado sencillo— pues los hechos se fueron acumulando y las hipótesis «ad hoc» se multiplicaron. Aparecen los «fenómenos oscuros» que desconciertan y la sospecha de que existen otras «tendencias más primitivas» que si no contradicen el principio del placer, parecen dejarlo aparte, lo cual no deja de ser *duro* después de haber luchado tanto para unificar el sistema.

Estos datos, que en la observación del destino de los hombres y de su conducta hemos hallado, nos hacen suponer que en la vida anímica existe realmente una obsesión por la repetición que va más allá del principio del placer y a la cual nos inclinamos ahora a atribuir los sueños de los enfermos de neurosis traumáticas y los juegos de los niños.

Descubrimiento de que el objeto del deseo no es el mismo objeto sino su fantasma

El deseo psicológicamente entendido no es deseo de una cosa, sino del fantasma de esa cosa, por lo que el sentimiento del deseo es una «astucia de la naturaleza» que hace funcionar a la intencionalidad superficial en beneficio de la intencionalidad profunda. La intencionalidad del fantasma es, pues, intencionalidad de una ausencia que a no ser por el engaño del fantasma sería deseperantemente lejano.

Ha sido el psicoanálisis el que nos ha puesto sobre la pista de este notable fenómeno. La explicación está en que, según el psicoanálisis, lo que creemos «anhelar», no es sino un «objeto nostálgico», que perteneció a nuestro ser y que por lo tanto formó parte de nuestro patrimonio psíquico. Considero que el descubrimiento de que el deseo entraña una nostalgia es uno de los más importantes que se han hecho acerca de la naturaleza del hombre. Siendo perspicaces podemos llegar a comprender la afirmación que se ha hecho posteriormente de que el *deseo no tiene objeto,* por lo menos inmediatamente, sino se limita a presentar la dimensión hacia el «ser».

La cultura es una proyección del deseo

No es la dinámica del placer la que provoca el gusto estético, ni el *hábito* de contemplar cosas bellas conseguido por la educación, sino el deseo que vive metamorfosis sucesivas y se convierte en imágenes y modelos. Si interviene el principio del placer será como colaborador:

El principio del placer será entonces una tendencia que estará al servicio de una función encargada de despojar de excitación al aparato anímico, mantener en él constante el montante de la excitación o conservarlo lo más bajo posible.

El paso de la *naturaleza* a la cultura permanecería ininteligible sin la intervención del deseo. Y no es que el deseo sea el «motor», sino que es la misma cultura plasmada en las formas. En ellas el deseo «no está detrás», sino es ellas mismas. Por eso se puede decir que en el arte el deseo es «superficial», hasta el punto de que la sonrisa de la Gioconda no esconde el deseo, es ella misma deseo.

Segundo zig-zag: la aportación de los filósofos

Más allá de los registros empíricos, la meditación filosófica es una zambullida en los abismos. En cuanto tal, la filosofía constituye un zig-zag particular en busca del deseo.

El deseo y la bifurcación originaria

«El deseo es la esencia del hombre», nos dice Espinoza, porque constituye su «conatus», su «esfuerzo por ser». Claro que podemos imaginarnos un ser diferente, más allá del hombre, que esté instalado en sí mismo de tal manera que no necesite tal «conatus» y que, por lo tanto, tenga en acto vivo su ser completo. Pero, desde luego, no es éste el caso del hombre que sólo a través de un deseo temporalizado puede realizarse.

Desde la afirmación básica espinoziana se avanza a la que podría llamarse «bifurcación originaria». Por una parte, el deseo puede seguir el camino del gozo (la «afección del gozo», precisa Espinoza) y, por otro, puede seguir el de la tristeza (la «afección de la tristeza»). El primero de los caminos es el de fortalecimiento y el segundo el del empobrecimiento, apagamiento y soledad en el deseo.

El deseo como hogar de la diferencia

Hegel nos muestra algo parecido: sólo mediante el deseo logramos la diferencia, ya que es precisamente el deseo el que nos hace diferentes y nos aleja de los otros hombres. Por eso en Hegel, el deseo se presenta en dos momentos dialécticos:

—momento de la negación, que provoca la desgarradura y que va a crear la diferencia

—momento de la afirmación en que la diferencia se convierte en positiva.

El deseo como movimiento primordial de la materia

El realismo marxista es una de las contribuciones al conocimiento del deseo. Este realismo se ha renovado por Deleuze y Guattari en *El Anti-Edipo* en el que se fijan de una manera imaginativa las cualidades del flujo material del deseo. Así aparece el deseo como movimiento primordial de la materia.

> El deseo no es interior al sujeto, ni tampoco tiende al objeto; es estrictamente inmanente a un plano por el que circulan las partículas.
>
> **Deleuze y Guattari**

Es también una manera de expresar lo que antes hemos llamado la «superficialidad del deseo».

Habría que distinguir entre el materialismo que hay implícito en la teoría del placer y este materialismo de los flujos del deseo. El primero es puramente mecanicista y no explica ninguna de las creaciones humanas, lo único que explica es de dónde saca el hombre la energía para crear. El problema del sentido le es ajeno.

Estrategias: juego alternante de monismo y dualismo

El esfuerzo de Freud por superar el monismo economicista fue ayudado por el encuentro de la filosofía de Schopenhauer que lo condujo a un dualismo incómodo.

> Lo que desde luego no podemos ocultarnos es que hemos llegado inesperadamente al puerto de la filosofía de Schopenhauer, pensador para el cual la muerte es el «verdadero resultado» y, por tanto, el objeto de la vida y, en cambio, el instinto sexual es la encarnación de la voluntad de vivir.
>
> **Sigmund Freud.**

Claro que se puede discutir el verdadero peso de Schopenhauer, pues los fenómenos descubiertos después del artículo sobre el narcisismo ya empujaban en esa dirección. Entre ellos, el fenómeno de la *repetición* que estaba en contra de la economía del placer. Sin embargo, aún éste se quería presentar de una manera compatible con tal principio, cuando se interpretaba la repetición como una movilización de las energías que permitieran hacer frente a las situaciones desagradables.

Pero hay un segundo plano oculto en el que ya trabajan otros fenómenos que son escasamente energéticos, como la temporalización de la «vesícula», es decir, la penetración sucesiva de los estímulos que podría haberle llevado a una teoría de los ceremoniales como potenciación del deseo. Una verdadera teoría de los ceremoniales del deseo tendría que relacionarse con el «sentido» del propio ceremonial dentro del universo de los ceremoniales, pero ya no sería una respuesta económica.

Está, pues, justificado hablar de vacilación y ciertamente que los indicios de esta vacilación son visibles a poco que se consideren.

Pero sigamos: «Eros» se opone a un polo innominado, que todavía Freud no se atreve a llamar «Thanatos», pero, aún así, el retroceso al monismo se insinúa, y sería a un deseo como anterior a «Eros» y «Thanatos», un deseo teñido de ambigüedad. De nuevo estamos ante el monismo, pero ahora el monismo del deseo resulta desbordado por los interrogantes.

Más allá: el núcleo enigmático

Más allá de las últimas páginas de la obra que comentamos quedan algunas sugestiones inquietantes:

—El deseo como unidad ambigua, insinuada, pero no poseída, y

—las pulsiones del amor y de la muerte como bifurcación del deseo.

Pero ¿qué puede significar esta bifurcación, esta dualidad adventicia? Desde luego, tiene que significar otra cosa que lo que significó el tosco dualismo de Schopenhauer, ya que «Eros» puede ser tan thanático como «Thanatos» erótico y hay un cruce que hace pensar que se trata de una doble máscara: «Eros», la máscara de «Thanatos» y «Thanatos», la máscara de «Eros».

Pero es volviendo a Hegel como podríamos hacer alguna luz sobre lo que hubiera podido ser plausiblemente la posición de Freud.

En la «parábola» del Señor y el Esclavo —¿por qué no llamarla así?— los dos juegan contra la muerte, pero de diferente manera. El Señor ha aceptado la muerte —dice Hegel— antes de caer en la esclavitud, por eso es el Señor. El Esclavo ha elegido la vida, aunque esta elección le lleva a caer en la esclavitud. Pero la elección del Señor tiene un defecto: es inmediata y sólo proporciona una forma de conciencia poco reflexiva, mientras que el Esclavo ha llegado a encontrar dentro de la vida su sentido mortal y, por lo tanto, alcanza una conciencia penetrante y profunda. Son dos formas de conciencia de la muerte, no una «distribución de la muerte» como en el caso de Schopenhauer.

En el Señor el contacto con la muerte por ser inmediato conducirá al silencio, mientras que la larga proximidad del Esclavo junto a la muerte le enseñará la lírica.

El punto efectivamente alcanzado por la singladura teórica de Freud permanece inencontrable después de *Más allá del principio del placer,* que es en su conjunto algo así como un prólogo para pedir disculpas a los fieles discípulos por lo aventurado de sus afirmaciones. Pero más allá de estas disculpas ¿no se puede hablar de una automutilación o una represión que le impidió avanzar hacia las capas más primitivas del deseo?

El hombre tráfico

Sobre el fondo del deseo, como sobre una «melodía infinita» wagneriana, reaparece Dionisos: dios escondido tras las máscaras de «Eros» y «Thanatos». Dionisos sonriente y trágico como símbolo del hombre: doble máscara, doble moral y contradicción que tiene su origen en la unidad del deseo siempre renaciente, siempre bifurcante, nunca *reconciliado* en un acorde final.

A partir de aquí una serie de preguntas explotan en cadena: ¿el Dios-deseo no es acaso semejante al triángulo vertiginoso formado por el deseo, el amor y la muerte?, ¿el triángulo vertiginoso no es uno de los rostros que toman los miles de flujos desatados por nuestra existencia?, ¿la Belleza no es un «tiempo de deseo» y la estética el «movimiento inmóvil» de las formas artísticas? Tal parece ser el resultado de una meditación realizada en la frontera de una obra que miró «más allá», aunque no realizó el viaje.

Luis Martín Santos



Leopoldo Lugones

Esoterismo en la obra de Leopoldo Lugones

1. ¿Por qué caracteres esotéricos?

1.1. *Interés e intuición espiritualista. Influencias del medio ambiente*

«La busca esotérica, dice Paul Serant en *Au seuil de l'ésoterisme,* es la del sentido que habría que darles a las cosas, a las representaciones, a los fenómenos y a los acontecimientos.» Hacia esa dirección guie las investigaciones de ciertas obras modernistas, tratando de adherir, corresponder a la búsqueda de los poetas modernistas mismos. Habrá, pues, que no perder de vista la definición de Serant a lo largo de este estudio de lo que llamo caracteres esotéricos del modernismo literario. Explica ella no sólo el interés del análisis, de su voluntad, sino la razón del empleo de la palabra carácter, a la cual califica el adjetivo esotérico; ello porque he llegado a la conclusión de que en el Modernismo se trata más que de esoterismo iniciático, de cierta busca de corte esotérico para intentar comprender ciertos misterios y revelarlos por medios artísticos, en este caso la poesía.

Ayudados de conocimientos ocultistas, esotéricos, o sencillamente espiritualistas, intentaron los poetas modernistas cernir la intuición que poseían de aquellos secretos que se encuentran expresados, por ejemplo, en la *Tabla de Esmeralda* del Hermes Trismegisto.

Pero, ¿de qué manera el esoterismo, o el ocultismo pudieron seducir a los poetas modernistas? ¿De dónde este interés, esta inclinación, esta intuición?

Tanto el ocultismo como el esoterismo, o sencillamente todas aquellas formas de espiritualismo, puertas son que abren a los misterios que el arte puede revelar cuando es esencial, trascendental y no meramente materialista, o «precario», como diría André Malraux. A menudo, más cuenta la intuición que la iniciación, semilla esa de la revelación y lo revelado. Algunos llaman *mentalidad analógica* o *primitiva* a esta intuición. La que creo que poseían estos poetas modernistas.

Pero no todos los medios conducen a la misma revelación. El esoterismo de Gerard de Nerval no es el mismo que el de Alfred de Vigny, por ejemplo. Sin embargo, es igual en ellos el deseo de reinventar el lenguaje de los misterios en su poesía. Cantar las *correspondencias* y la identidad del macrocosmos y microcosmos, he ahí el papel del

poeta y de la poesía para las mentes analógicas y los pensamientos poéticos. Es lo que nos dice en substancia el Leopoldo Lugones teosofista de «Nuestra estética»: [1]

Manifestar la unidad substancial de la Naturaleza en el espíritu humano, por medio de la armonía de palabras, sones, líneas, personificando lo inmaterial para concretarlo y lo material para *humanizarlo* a fin de que, volviéndose más accesibles al entendimiento resulte más claro que aquella unidad: He aquí el objeto del arte. Es como se vé, la vieja fórmula de la *Tabla de Esmeralda,* aplicada en sentido alquímico: «fijar lo volátil y volatilizar lo fijo», pues lo que está arriba es como lo que está abajo y la *Gran Obra* consiste en restaurar la unidad substancial del Todo.

Lugones, quien conocía la importancia de esta ley universal, se refirió a ella también en su artículo «La acción de la Teosofía» al mencionar la dificultad que tenía la ciencia moderna entonces en aceptar la dualidad química orgánica e inorgánica del cuerpo humano. Añadía que la filosofía antigua había tomado ya en cuenta esta diferencia en la substancia manifestada aceptando la *analogía* [2] que domina los dos polos de un imán:

La estabilidad del imán así como la de todo el cuerpo (pues todo el cuerpo es un imán) depende de la subsistencia de estas cualidades, como ellas a su vez de la estabilidad de aquél. Lo que está arriba es como lo que está abajo, dice la *Tabla de Esmeralda* de Hermes, clave de la ciencia oculta.[3]

Dicha *Tabla de Esmeralda,* así como el conjunto de elementos esotéricos, pertenecen a la más pura *Tradición* o a la *Ciencia Sagrada,* como la denomina René Guénon. «La Tradición no es un depósito inmutable de verdades metafísicas expresadas en un juicio. Tradición es la supervivencia de una cierta manera de ver y de sentir el mundo que, al hacerse explícita por medio de palabras, engendra los dogmas del Hermes Trismegisto o de un Boehme, los manuales de un Eliphas Levi y los poemas de Rimbaud.

Ahora bien, quien dice Tradición dice transmisión en el sentido más estricto de la palabra. Por ejemplo, en hebreo Cabbalah o Kabbahl designan la Tradición esotérica hebraica, solamente un *iniciado* —es decir un ser al tanto de ciertos conocimientos porque se los enseñaron, y cuya conciencia recibe naturalmente este mensaje secreto—, puede tener acceso a ella gracias a la iniciación en el pensamiento Tradicional que le ayudará a interpretarla. Ello lo incitará a leer el *Libro de las Tradiciones,* cuyo conteni-

[1] *En* Philadelphia, *Buenos Aires, noviembre-diciembre 1901, p. 158.*

[2] *Analogía, en el ámbito de lo oculto, no significa ni identidad ni similitud. No es científica ni se puede expresar con cifras. Noción es que escapa al razonamiento, pero que se percibe por la intuición, cualidad esencial de la mentalidad primitiva abierta y desprovista de todo prejuicio de orden vital y espiritual y que logra alcanzar a comprender la relación estrecha entre lo celeste y lo terrestre, entre macro y microcosmos. Analogía es, pues,* correspondencia.

[3] *En* Philadelphia, *Buenos Aires, n.° 6, 1898, p. 171. Una anécdota que cuenta Malraux en sus* Antimemorias *ilustrará esta explicación sobre la analogía, demasiado sumaria, desde luego y cuyo único interés es el de delimitar el contenido de ciertos vocablos que se leerán aquí. Comprender, pues, dicha anécdota, es ya poseer la mentalidad analógica... Dice Malraux: «Jung, el psicoanalista, fue en misión a Nuevo México. En un momento del diálogo con estos indios de esta región ellos le preguntaron cuál era el animal de su clan. Jung les respondió que Suiza no poseía ni clanes ni totemes. Acabada la reunión, los indios abandonaron el recinto elevado por una escala, la cual ellos bajan como nosotros las escaleras: las espaldas contra la escala. Jung bajó cara a la escala. Abajo, el jefe indio le señaló en silencio el oso de Berna bordado en el chaquetón del visitante: el único animal que baja cara al tronco y a la escala».*

do no trata ni de lo moral, ni de lo social, ni de lo terrestre. No se hablará de religión sino de transmisión, y sobre todo de influencia espiritual.

Todas estas ideas interesaban al hombre de finales del siglo pasado, obsesionado por resolver el dilema que se le planteaba: ciencia o espíritu. Las mentes volvíanse hacia lo misterioso, lo oculto. Poetas, pintores, escritores, artistas en general, filósofos y pseudofilósofos difunden sus principios, el resultado de sus reflexiones: Charles Baudelaire, François Coppée, Gustave Moreau, Erick Satie, Puvis de Chavanne, Victor Hugo, ponen de moda a Pitágoras, a Apolo, a la India, a Egipto, al espiritismo, contrincante del Teosofismo de Blavatsky. Pero quizás Edouard Schuré, con su libro *Los grandes iniciados* es el que influye radicalmente en muchas de esas mentes sedientas de lo Absoluto que libera de las contingencias. Propone en este libro las ideas de cierto sincretismo religioso en un intento de reunir a todos aquellos que se sentían separados por haber elegido, según Schuré, los matices de un mismo principio verdadero. Así, su responsabilidad es considerable en el aspecto que trato a continuación, el carácter órfico del modernismo.

1.2. *Orfismo y modernismo. El mito de Orfeo*

En *Les grands initiés,* como todos aquellos que se interesaban en el ocultismo y en el espiritualismo a finales del siglo pasado, los poetas modernistas leyeron sobre Orfeo lo siguiente:

> Por aquel entonces, apareció en Tracia un joven de abolengo, maravillosamente seductor. Se decía que era hijo de una sacerdotisa de Apolo. Su voz melodiosa tenía un extraño encanto. Hablaba de los dioses de manera diferente, parecía inspirado. Su cabellera rubia, orgullo de los dorios, caía sobre sus hombros en suaves ondas doradas y la melodía que de su boca fluía confería a sus comisuras un suave y triste contorno. Sus ojos de un azul profundo irradiaban fuerza, dulzura y magia. [...] Este joven, llamado hijo de Apolo, desaparece sutilmente. Se cree entonces que ha muerto, que ha bajado a los infiernos. Había huido en secreto a Samotracia y luego a Egipto donde les había pedido asilo a los sacerdotes de Menfis. Cuando hubo conocido sus Misterios, volvió después de veinte años con un nombre iniciático conquistado a fuerza de pruebas y que sus Maestros le habían dado como símbolo de su misión. Ahora se llama *Orfeo* o *Arfa,* lo que significa: *El que cura con la luz. Arfa* viene del fenicio *Aur,* que significa luz, y *Rofan,* la cura. *Aur,* al revés *Rua* significa el *Soplo.* Encontramos esta misma palabra en *Rua Aeolhim Aur: que se haga la luz y la luz se hizo.* Lo que significa: al volver sobre sí mismo, este soplo divino crea la luz inteligible.

Los modernistas, con la infinidad de lectores que leyó la obra de Schuré en ese entonces, adhirieron naturalmente a la concepción que ligaba el mito legendario de Orfeo, músico de los dioses, iniciado en los misterios del Universo, a la condición del poeta; así, Darío dice: «Sí, poeta es asomarse a la puerta del misterio y volver de él con una vislumbre de lo desconocido en los ojos».[4] Elegidos del dios de los poetas, depositarios de los secretos, los modernistas proponen el Misterio de las cosas por medio de palabras reveladas, cuya representación material es la Belleza. Órfica belleza del Universo, del Verbo, Belleza Absoluta, gracias a la que ellos enlazaban con los simbolistas franceses, los prerrafaelitas, Edgar Poe, los ocultistas y espiritualistas de este fin de si-

[4] Obras Completas, *Aguado, tomo II, «Miguel de Unamuno: poeta», p. 787.*

glo. Belleza que proclama Leopoldo Lugones: «El alma del artista, como la de todo hombre superior representa con sus emociones las emociones humanas y en esta solidaridad estriba el sentimiento de la belleza».[5]

«Celebremos en él al gran iniciador de Grecia, prosigue Schuré, al ancestro de la poesía y de la música como reveladoras de la Verdad. Fue Orfeo quien le dio al verbo solar de Apolo su fuerza nueva, vivificándolo y electrizándolo con los misterios de Dionisos.» Y, como en una florida vidriera de catedral gótica, en dulce transparencia policroma, he aquí el Orfeo modernista de Rubén Darío:

> Por aquellos días, Orfeo, poeta, espantado de la miseria de los hombres, pensó huir a los bosques donde los troncos y las piedras le comprendían y escucharían con éxtasis, y donde él podría temblar de armonía y fuego de amor o de vida al sonar de su instrumento. Cuando Orfeo tañía su lira había sonrisa en el rostro apolíneo. Deméter sentía gozo. Las palabras derramaban su polen, las semillas reventaban, los leones movían blandamente su crin. Una vez, voló un clavel de su tallo hecho mariposa roja, y una estrella descendió fascinada y se tornó flor de lis.[6]

Belleza y Misterio. Misterio es la perfección que simboliza el número 3, representación de la Naturaleza y del Cielo, del hombre en reunión con ellos; tal como lo entiende Julio Herrera y Reissig:

> Ahora ya no. En vez del clarín épico de Neith, la diosa triangular de la Naturaleza, el principio femenino de la vida del mundo; veía palidecer en lontananza mortuoria los gumuces y las caracolas de los espectros del Psharvur.[7]

Belleza, Misterio y Poesía. Así lo dice Leopoldo Lugones, resumiendo: «El alma del artista, como la de todo hombre superior representa con sus emociones las emociones humanas y en esta solidaridad estriba el sentimiento de la belleza».[8]

El modernista realiza su destino privilegiado cuando, como Orfeo, baja a los Infiernos del alma humana, del dolor de su condición, arranca del páramo la belleza del alma universal divina y celeste, poniendo su propia sangre en la misión reveladora y estalla diciendo:

[...]
deja la dulzura atrás
y va de la sombra en pos
mira con misterio a Dios
y sonríe a Satanás.
Y en rudo placer interno
pulsa la lira potente
que se ha tornado candente
con el fuego del Infierno.

[5] Obras Completas en Prosa, *Aguilar, «Prometeo», p. 1021.*

[6] O. C., *Aguado, tomo V, «Azul: El sátiro sordo», pp. 634-635.*

[7] Obra Poética Completa, *Aguilar, «Delicias fúnebres», p. 548. Neith, Atenea en el* Timeo *de Platón, fundadora de la ciudad de Sais, representa la Naturaleza y la Fuerza creadora, el Agua Primordial anterior a toda criatura. En la Tradición egipcia, Neith es la madre de Ra, el dios Sol. Ella dio a luz sin la ayuda del Principio Viril, gracias al Principio de Emanación.*

[8] *Rubén Darío,* El arte.

Y, aún [9]

> Tú tienes a los ojos sedientos del poeta,
> por arco iris bello, por mágica saeta
> un rayo del gran sol
> ---
> por ti suben al éter Hosanna y Aleluya
> ---
> Nada hay más grande, nada, que tu destino, ¡oh, vate!

Al encontrarse con el alma del mundo, el poeta también se encuentra con su propio yo, tal como lo afirma Herrera y Reissig:

> Hacia el alba que madruga
> surgió un corcel metafórico
> y desperté a un pitagórico
> ritmo de estrella que fuga.[10]

Este caballo metafórico, añade el poeta uruguayo, representa el ego consciente del poeta, su esencia soñadora y a veces enfermiza, su mente paradójica y revolucionaria, su alma ávida de Invisible y de religiosa verdad. Tiene sed de esa armonía de la estrella fugaz en un vuelo pitagórico, del reflejo dorado del alba precoz, del alba Primera, del Huevo de donde surge todo objeto creado. El vehículo de esta revelación es la poesía, gracias a una de sus cualidades intrínsecas más importantes, la intencionalidad mágica.

Imaginación, sueño y esa actitud mental analógica o primitiva de la que hablé más arriba, liberan al poeta de todo prejuicio y lo enfrentan a los misterios, lo vuelven *iniciable* y capaz de comprender la *Ley de las analogías.* Merced a ésta, descubre él que la Creación es símbolo de lo divino, y que él mismo y el Universo están en *correspondencia* con el Cielo y con el Creador.

La poesía converge, pues, hacia la magia gracias a uno de sus elementos, la intencionalidad, cualidad que emana de dicho descubrimiento que hace el poeta. Consiste ésta [11] en la voluntad de hacernos descubrir un mundo invisible e iniciarnos a nuestra vez en los misterios de lo desmesurado y de lo Absoluto. La armonía de los cánones que estructuran entonces al discurso poético sirven de vehículo privilegiado. Así, desde el punto de vista poético-religioso del alma del Mundo y del Cielo, cada poema es un descubrir al Creador, una ceremonia de encantación en la que el alma deja de lado lo verosímil para interesarse en lo inverosímil. Los secretos revelados por la *intención poética* pierden el envoltorio absurdo de lo cotidiano para recuperar su forma pura, verdadera, aquella del sueño en la *analogía.*

[9] O. C., *Aguado, tomo V, «El salmo de la pluma», p. 1213.*

[10] Obra Poética Completa, *Aguilar, «La vida», pp. 353-354.*

[11] *El hombre que conoce los lazos secretos que lo unen a Dios querría usarlos y orientar su voluntad hacia las fuerzas naturales y sobrenaturales. Para ello, dice René Guénon en* Aperçus sur l'initiation *(p. 35), acude a la magia. Magia y ciencia, ambas al servicio del hombre, difieren en cuanto a sus metas: mientras ésta se interesa por las relaciones entre lo creado en el espacio y en el tiempo, la magia lo hace por las correspondencias analógicas, fuera de toda contingencia, esenciales, transcendentales. La segunda se carga de la intencionalidad que la primera ignora. Por ejemplo, al fabricar un veneno, la ciencia lo vuelve eficaz en todos los casos. La magia, sólo para ciertos casos, cuando haya intención, dice Amadou en* L'occultisme *(p. 45).*

El poeta desempeña el papel de intérprete. El soplo de la Creación nutre su obra.[12] Los modernistas, bajo la doble mirada de Apolo y de Orfeo, orgullosos de ser poetas, iluminan los secretos de la Naturaleza con la musicalidad de las palabras, con la magia del Verbo.

2. Ocultismo y erudición

2.1. *Leopoldo Lugones*

2.1.1. El Teosofismo y Leopoldo Lugones

La Teosofía decimonónica, o el Teosofismo como llama René Guénon a esta doctrina para diferenciarla de la Teosofía clásica (o conocimiento verdadero de Dios), e insistir así sobre el carácter falsario que él le atribuye (fundada por Helena Petrovna Blavatsky, quien nació en la Rusia zarista y se inició en la India con insignes gurús); comprende mezcla de platonismo, hinduismo, cristianismo, espiritismo y socialismo. «Es muy fácil ser teosofista», se lee en uno de los ejemplares de 1887 de la revista de esta secta, *Le lotus bleu* —antiguamente *Revue théosophique*—, «basta con tener mediana capacidad e inteligencia, afición por lo metafísico, amar la vida pura y altruista, la verdad, la bondad, la sabiduría [...], y todo ello sin pensar en el provecho propio.»

Blavatsky publicó la *Doctrina secreta* y la *Isis revelada,* donde enuncia los principios de lo que ella pretendía que era una nueva religión. Salió luego un compendio de ésta en *La clef de la Théosophie.* En estos escritos se inspiró Lugones. Así, éste escribe en la revista *Philadelphia* como miembro de la Sociedad argentina:

> Además, la ciencia abarca un concepto mucho más vasto que el que hoy le atribuyen. Hoy se la define como la *aspiración* a la verdad; es sabio no únicamente el que conoce hechos; éste será, si se quiere, un erudito. Para ser sabio es preciso saber las leyes del universo, sentir la belleza y practicar la moral, conocer, en una palabra, el conjunto, y proceder en consecuencia. Esto significa la posesión de la Verdad. La doctrina teosófica está expresada en el párrafo anterior, y si algo se necesitara todavía para justificarla, el movimiento científico a que ha dado origen sería la más brillante prueba. La Teosofía aspira a la síntesis, demostrando en moral, el origen común de todas las religiones; en ciencia, la ley única que engloba todos los conocimientos; en sociología, la solidaridad, que será el triunfo definitivo de la paz. [12a]

Y de ellos se servirá luego para otros artículos en la misma revista, su ensayo *Prometeo,* el cuento-ensayo *Cosmogonía en diez lecciones,* y el cuento *El origen del diluvio.*

2.1.2. *Prometeo*

Cuando Rubén Darío llegó a Buenos Aires en los años 1890, Leopoldo Lugones colaboraba ya en la revista *Philadelphia.* Juntos discutirían sobre las ideas contenidas en

[12] *Estrabón afirmaba que la poesía es la lengua de la alegoría. Dionisio de Halicarnaso añadía que ella despojaba del velo que cubría a la naturaleza, siendo así la lengua de los dioses.*

[12a] *Amén del artículo ya citado, en el que figura la presente cita, también lleva interesantes ideas el del 7 de agosto de 1900, números 2 y 3, pp. 52-61, «Nuestro método científico».*

Prometeo, ensayo denso, erudito, cuya profundidad y reflexión habrían de sorprender cuando el poeta lo publicó en 1910. Baraja Lugones enorme variedad de nombres esotéricos y ocultistas, como el de Court de Gebelin, o los de Fabre d'Olivet, Platón, Hesíodo, Pitágoras, Jámblico, Haeckel, Adalberto Kuhn, Frederick-Max Müller, el profesor Decharme, San Dionisio Aeropagita, y los pensadores gnósticos. Interesante es anotar que todos figuran en los anaqueles del Fondo Lugones de la Biblioteca del Maestro en el Consejo de Educación de Buenos Aires, donde Lugones ejerció el cargo de director.

Lugones, quien había declinado en 1907 la invitación del presidente del Centro de Estudios de la Facultad de Letras de Buenos Aires para una serie de conferencias sobre Estética, publicó tres años más tarde el fruto de sus reflexiones sobre la sensibilidad artística y el pensamiento griegos, dirigiéndose a los mismos estudiantes de Filosofía que habrían tenido que oírle, y como homenaje al Centenario de la Independencia argentina.

Su meta es determinar el papel primordial del pensamiento griego en nuestra civilización, tarea para la que deja de lado la filosofía moderna y prefiere apoyarse en la de Platón y, por supuesto, en el Teosofismo:

> Mi punto de partida serán los libros platónicos principalmente el *Timeo*, confrontados y ampliados con las especulaciones Vedantinas del *Libro de Dzyan* que Helena Petrovna Blavatsky en la *Doctrina secreta* ha tornado accesible a las mentes occidentales.

El poeta aconseja a sus lectores que prefieran la lectura directa de los antiguos escritores, «beber en estas páginas como se bebe agua, no por placer sino por necesidad», para obtener mayor originalidad de juicios y para evitar el error de considerar legítimas las ideas falsas que la nueva mitología comparada preconizaba al interpretar la Mitología, según tendencias científicas de moda entonces.

En efecto, la mitología comparada ponía de relieve las teorías de autores del siglo XVIII que «engañaron a los ignorantes de buena fe», dice Lugones, citando entre ellos a Fabre d'Olivet y su interpretación esotérico-ocultista de los *Versos áureos*, esos pocos que nos quedan de Pitágoras; y a Court de Gebelin, autor de *Le monde primitif comparé au monde moderne*, donde se lee que los mitos se hallan ligados a la Naturaleza. Esta noción, según Lugones, deja de lado el carácter religioso y sentimental. Resume el poeta en tres puntos sus acusaciones, basándose especialmente en el Teosofismo:

> La mitología comparada ha demostrado tres cosas fundamentales:
> 1. La vinculación de los mitos griegos con los hindúes, de los cuales provienen en gran parte.
> 2. El reconocimiento de la palingenesis o reencarnaciones del espíritu.
> 3. La oposición del Bien y del Mal en los númenes, como en las estaciones los fenómenos característicos de la lluvia y sequía, de frío y de calor, como en el espíritu las afecciones del amor y del odio, y el vicio y la virtud, en una palabra, la universal periodicidad en todo.

Frederick-Max Müller, uno de los más importantes partidarios de la nueva interpretación mitológica clásica, sostenía que los mitos del mundo, sobre todo los de la India con los de la antigua Grecia se hallan estrechamente emparentados. Se basó para ello en estudios de filología comparada. Si Lugones está de acuerdo con cierto aspecto sincrético de las ideas de Müller

> Puede afirmarse entonces que las ideas fundamentales de los griegos o sea aquellas que han determinado nuestra civilización, fueron heredadas de las sociedades más antiguas indias, egipcias o fenicias. Los griegos recibieron constituido su cuerpo de doctrina fundamental, y esto explica su perfección filosófica en una civilización materialmente rudimentaria. Este problema histórico de la mayor transcendencia tiene así una lógica solución.[13]

se torna rápidamente hacia los enunciados teosofistas

> Son numerosas aunque sumamente analógicas, las diferentes doctrinas acerca de la reencarnación desde la metempsicosis, cuya etimología define la creencia —hacer pasar un alma de un cuerpo a otro— hasta el dogma ghighil de los judíos, fundado en ciertos pasajes del Eclesiastés y del Libro de Job. Sin olvidar el Karma, juicio budista resultado y suma de las acciones mortales, que juzga para decidir el próximo destino en la futura existencia.[14]

Atribuida a Pitágoras, la palabra palingenesia designa la transmigración de las almas y no de *cierta alma* como Lugones parece equivocadamente confirmar apoyándose en el Teosofismo. En efecto, la evolución se dio así: después de Pitágoras, los estoicos dieron a esta palabra el sentido de un simple recomenzar, de una vuelta periódica de los acontecimientos; más tarde Platón y el Cristianismo le atribuyeron un sentido más bien espiritual, mientras que Charles Bonnet en el siglo XVIII la asimiló a un simple renacimiento después de la muerte. En el siglo XIX, lo que era individual se convierte en universal con Ballanche, quien considera así el renacimiento de toda la humanidad en un movimiento expiatorio que termina en perfección.

Y, por fin, Blavatsky se ocupará de este asunto e insistirá en la evolución espiritual personal que incluye, individualizada, en el *Ciclo de vida* que ella instituyó.

Habla Lugones de esta «reencarnación del espíritu», kármica, teosofista, lo cual la define como una reencarnación evolucionista como se lee en la VI Estancia de Dzyan, en su cuento-ensayo *Cosmogénesis:*

> Cada círculo presupone un nuevo desarrollo e incluso un cambio completo en la constitución física, psíquica, mental y espiritual del hombre; todos los principios evolucionan en una escala ascendente. De ello se deduce que personas que, como Confucio y Platón, pertenecían psíquica y mental y espiritualmente a los planos superiores de la evolución, eran en nuestro círculo IV lo que el hombre común actual será en el V y en este último la humanidad ocupará un grado en la escala de la evolución muy superior a aquél en el que se encuentra la humanidad hoy en día.

Los seres humanos, anteriormente habitantes de un planeta muerto al final de su evolución descendieron sobre la Tierra y así siguieron evolucionando. Su constitución era hermafrodita en ese momento. La separación de los sexos vendrá luego, acarreando la unión física sexual que castiga el Karma —teosófico— con la *caída,* la cual «es el origen de la mitología» afirma Lugones, contradiciendo las ideas de Müller y de Kuhn. Los seres solares, afirma el Teosofismo, más adelantados le enseñarán el sexo a los seres lunares y precipitarán así la ley fatal del Ciclo de Vida. Lugones añade

> La pasión sexual había sido un gran escollo de los solares que se sacrificaron adelantándose a la ley fatal, pues como hemos visto, ese sacrificio coincidió con la separación de los sexos. Los

[13] *«La tumba de los titanes»,* Obra en Prosa, *Aguilar, p. 826.*
[14] *«Los ojos de la reina», en* Cuentos Fatales, *nota en p. 125.*

lunares tomaron esa pasión como agente instituyendo los cultos fálicos y terroríficos, la evocación de los muertos por medio de la sangre, las orgías, en una palabra la *magia negra* [...] Y es que para los espíritus lunares la generación significaba proceso normal.

A estas alturas del análisis sobre la evolución y la reencarnación y la relación entre ambas y la mitología, tengo que volver al tercer punto del comentario de Lugones que figura más arriba para insistir en lo que él llama *ley universal de la periodicidad.*

En efecto, las teorías de la mitología comparada no se ocupan de conceptos evolucionistas y menos aún conciben algo como un Ciclo de vida o una ley de periodicidad, de la cual Lugones habla como teósofo cuando afirma lo del renacimiento del alma después de un período devacánico, aunque matizando con nociones que provienen más directamente del *Timeo* por las que el alma que lo mereciese se uniría definitivamente a la Idea y que sólo los desmerecedores bajarían a una capa inferior para reencarnarse. «Dije ya, añade el poeta, que la evolución del espíritu humano efectuábase en varias existencias y en diversos globos. Este último proceso requería explicaciones muy complicadas pues contaba, además de las conocidas, con esferas invisibles, sosteniendo que cada una de las siete de nuestro sistema era el eslabón de una cadena septenaria.» Más adelante aclara: «En *Los siete contra Tebas* de Esquilo, la alegoría es evidente. Tebas es el espíritu humano en el apogeo de su gloria y los *siete* son los sentidos que la humanidad adquirirá cuando aquello suceda, es decir en la séptima edad, pues cada edad corresponde a un sentido. Así nosotros estamos en la quinta y tenemos cinco».

Interesante resulta comparar estas afirmaciones con las que se leen en la Estancia IV de la *Doctrina Secreta:*

Por otra parte, la ley, una y eterna, desarrolla todo en la Naturaleza (que debe ser manifestada) según un principio septenario, y este principio rige las innumerables cadenas circulares de los mundos, cadenas compuestas por siete esferas graduadas en los cuatro planos inferiores del "Mundo en formación" [...], cada una de estas cadenas de mundos es el resultado y la creación —o la reencarnación— de otra cadena menos *adelantada* y *muerta.*

Y a continuación nos da el cuadro siguiente:

1 - Éter	oído	sonido
2 - Aire	tacto	sonido y tacto
3 - Fuego o Luz	vista	sonido, tacto y colores
4 - Agua	gusto	sonido, tacto, colores y gusto
5 - Tierra	olor	sonido, tacto, colores, gusto y olor

Como se puede apreciar, cada elemento añade a sus propias características las del elemento que le precede, lo mismo que cada Raza-Madre añade el sentido que caracteriza a la Raza precedente. Lo mismo sucede en la *Creación* septenaria del hombre que evoluciona gradualmente en siete planos, y, siguiendo los mismos principios, como veremos más adelante.

Para completar el comentario de Lugones sobre los errores de la mitología comparada habrá que referirse al propio mito de Prometeo que le da nombre al ensayo en cuestión, relacionándolo siempre con el Teosofismo, lo cual intentará así aclarar los puntos de vista del poeta y poner de relieve la influencia en él de la doctrina de Blavatsky.

El mito griego de este Titán venido para reconciliar a la *raza castigada,* fruto del misterio de las Tradiciones esotéricas, dice Blavatsky, es más antiguo que el propio Esquilo y el mismo Hesíodo, quienes nos lo transmitieron; su origen desaparece en las tinieblas

de los tiempos y la tragedia no lo inventó sino que lo heredó de los sacerdotes poseedores del significado de los misterios.

Por su lado Lugones añade que la finalidad de los dramas antiguos consistía en cantar misterios, y Esquilo los transmitió sin inventar nada. Su importancia, prosigue, consiste en el hecho que con él el *espíritu trágico* se apodera de las representaciones de los misterios. Así, el de este «Titán amigo de los hombres, a quienes dotó de inteligencia para que puedan vivir como él», es el más importante de la humanidad. Al aceptar la tesis teosofista del Prometeo-Redentor el poeta rehúsa la de la mitología comparada que se limitó a asimilarlo con el mito productor del fuego, fruto de los espíritus retrasados de los habitantes de la Tierra que lo erigieron en divinidad para agradecerle este regalo. He aquí el comentario del poeta en el capítulo «Un proscripto del sol»:

> Los autores modernos convienen en que el mito de Prometeo alegoriza el descubrimiento del fuego: beneficio superior a todos en la humanidad inferior que Esquilo describe y que fue redimida por el Titán. Este pretendido descubrimiento no resiste a la crítica. Si realmente se efectuó por frotación como se sostiene, o por choque eventual o por derrame de lava o por el rayo, eso perteneció a salvajes antiquísimos, vale decir sumamente primitivos, incapaces por lo tanto de crear el mito más elevado e intelectual de la mitología. [...] Y porque el bien comunicado fue la mente, sintetizada en la memoria, su facultad central. Prometeo significa literalmente en griego *el previsor*, como sucede también en sánscrito. [...] pero hay todavía otra consideración que hacer: el instrumento productor del fuego recibe en la India el nombre de los dos *Aranis*, llamándose así la parte frotada por el *pramantha;* y existen en el panteón védico ciertos númenes llamados *aranis*. [...] El signo gráfico del aparato *arani* era la svástica o cruz de los Cabires, Númenes del fuego.

Propongo aquí dos párrafos, de la *Doctrina secreta* (vol. III, p. 512, nota 1) y de *Prometeo*, significativos en su proximidad para lo que evoco aquí:

> Atribúyese asimismo un carácter esencial en él al aparato productor del fuego, cuya pieza frotadora se llama pramantha y de donde habríase derivado Prometeo; pero este aparato está lejos de ser una obra elemental, un invento de salvajes.

Dice Blavatsky:

> El profesor Kuhn nos dice en el volumen citado de los *Dramas of Aeschylus* que considera el nombre del Titán como derivado de la palabra sánscrita *pramantha* que designa al instrumento para encender el fuego. [...] Lo que es muy ingenioso, pero que quizá no sea del todo correcta la idea. [...] Ahora bien, como se afirma que la palabra *mathami* pasó al griego y se convirtió en la palabra *manthano*, aprender, es decir apoderarse del conocimiento, y de ahí *prometheia*, pre-ciencia, previsión, podemos, si buscamos descubrir un origen más poético al *portador del fuego*, adoptarlo con el que comporta su origen sánscrito.

2.1.3. Ensayo de una *Cosmogonía en diez lecciones*

La influencia de la doctrina teosofista no se limita al ensayo *Prometeo*, como lo acabamos de ver, sino también concierne a este cuento-ensayo incluido en el manojo *Las fuerzas extrañas*. Así, se lee en nota redactada por el hijo del poeta para comentar otro de los relatos de dicho manojo, *La fuerza omega*, lo siguiente:

> El autor conocía bien las ciencias ocultas. En Córdoba, antes de cumplir veinte años, había tomado contacto con ellas y hasta realizó algunos experimentos, esotéricos como todos ellos. Ya en Buenos Aires, a fines del siglo pasado, estudió teosofía en obras sencillamente extraordinarias

como *Isis dévoilée,* cuya autora, Helena Petrovna Blavatsky —tal es su nombre completo— fue precisamente la fundadora en 1873 de la Theosophical Society con sede en Madrás, India. Madame Blavatsky compuso libros notables y voluminosos, como el antes mencionado y *La doctrina secreta,* síntesis de ciencia, religión y filosofía. En éstos y en otros adquirió Lugones una pasmosa erudición en la materia.[15]

Trataré de indicar la relación que existe entre esta obra y las ideas teosofistas.

Un extraño viajero pone en posesión al emisor del secreto de la Creación durante la travesía de la cordillera de los Andes.[16]

Introduce el emisor la narración indicando que:

> La vida es la eterna conversión de las cosas en otras distintas, abarca con su ley primordial el universo entero. Todas las cosas que son dejarán de ser, y vienen de otras que ya han dejado de ser. Tan universal como la vida misma, es esta periodicidad de sus manifestantes. El día y la noche, el reposo, la vigilancia y el sueño, son como quien dice los polos de la manifestación de la vida. [...] Transcurrida la duración de un universo como energía pura, la ley de la periodicidad lo llama de nuevo a la existencia material; pero no será naturalmente una repetición de la antigua. Constituirá por el contrario, una continuación de las actividades que cesaron al dejar de existir ese universo, y que han permanecido latentes en el seno de la absoluta energía.[17]

Me parece interesante traer a colación aquí este corto párrafo del prólogo de la *Doctrina secreta:*

> El movimiento intra-cósmico es eterno e incesante: el movimiento cósmico —visible y perceptible— es finito y periódico. [...] Las doctrinas esotéricas muestran, como el Budismo y el Bramanismo e incluso la Kabbala, que la esencia *una, infinita* y desconocida existe desde la eternidad y se convierte, por turno, en pasiva y activa, en sucesiones regulares y armoniosas.

Como el universo teosofista el mundo que describe el emisor comenzó por una sola dimensión hasta que la Energía Primera evolucionó hacia la cuarta dimensión, aún ignorada por nuestra ciencia y a la que, por supuesto, alude la *Doctrina secreta.* Ya que estamos en el Tercer círculo, o espacio tridimensional de tres elementos básicos, la Naturaleza tripartita conlleva tres mundos creados de seres.

La emanación, prosigue el emisor en la Segunda lección, de las primeras formas provoca una sucesión de polígonos y de ruedas de luz y esta fuerza primera, cuna de las emanaciones, es la Electricidad:

> Este estado todavía mal conocido de la electricidad, esta luz invisible que sólo presenta una analogía lejana con la luz habitual, es la primera manifestación material del éter. [...] Es el primer ser del universo, el universo mismo, puesto que todas las formas que han de componerlo,

[15] *Estas dos obras citadas figuran, como ya lo he dicho más arriba, en el Fondo Lugones de la Biblioteca del Maestro en el Consejo de Educación de la ciudad de Buenos Aires.*

[16] *Se han evocado las coincidencias que existen entre este cuento-ensayo y el* Eureka *de E.A. Poe. En ambos la secuencia de contratación propone cómo el emisor entra en posesión de los secretos de manera fortuita: una carta en una botella en* Eureka; *un manuscrito en los Andes en el* Ensayo de una cosmogonía. *En ambos la visión del universo se concibe como «la unidad secundaria de todos los seres así como el germen de su verdadera destrucción». El cuento de Poe lleva en sí un corte más filosófico, mientras, el de Lugones insiste más sobre el aspecto científico de lo enunciado. Además, según Blavatsky los Andes se hundirán el día previsto para que el Ciclo de vida en su etapa actual llegue a su fin; es para ella un lugar de alto valor esotérico, propicio a la iniciación y al conocimiento de secretos. Las ceremonias solares del Cuzco han probado recientemente el interés constante que despierta esta región.*

[17] *«Primera lección»,* El origen del universo.

serán sus desdoblamientos; he aquí porqué la antigua sabiduría llamaba a la electricidad *alma del mundo*. Representa el mundo de una sola dimensión, el mundo de la longitud absoluta, inconcebible para nosotros a no ser como una mera abstracción. [...] Las ruedas de luz en que luego se divide, forman la primera hueste de seres multiplicados en los polígonos inscritos en ellas y sucesivamente en los poliedros del primer estado atómico; pero como estos seres no son materia de la nuestra, digamos así, es forzoso considerarlos entidades incorpóreas o sea espíritus.

En la Tercera estancia de Dzyan se lee que Fohat, la Electricidad Fuerza Primera, cuna es de emanaciones y que Fohat endurece átomos infundiéndoles energía, para luego separarlos formando la Materia Primordial; asimismo, que Fohat se dispersa cuando la Materia se dispersa y que sólo por mediación de Fohat las ideas del mental universal se imprimen en la Materia. Fohat sería algo así como Electricidad cósmica o Electricidad inteligente que va formando ruedas de energías. Y explica Blavatsky: «Las ruedas, como ya lo hemos expresado, son los centros de fuerza en torno a los cuales se esparce la materia cósmica primordial, que al pasar por los seis estadios de consolidación, se convierte en esferoide y acaba transformándose en globos y esferas».

Lugones completa, por así decirlo, cuando afirma que los espíritus poligonales se encuentran insertados en estas ruedas y figuran en éstas unas expresiones más avanzadas en la evolución tales como los globos y las esferas del universo celeste. La materialización no es, pues, más que realización de la Energía Absoluta. Para él este mundo está formado ya en la Inteligencia Absoluta, en la Idea platónica: «El pensamiento es la energía absoluta de que todo procede y a la que todo regresa lo que en sí lleva, potencialmente, todas las formas de energía, sin tener sus cualidades como es natural, pues no es ninguna de ellas parcialmente considerada».

Sin embargo, vaya el texto siguiente como para sugerir que el poeta se inspira más en la Segunda estancia de Dzyan que en los enunciados platónicos:

El *pensamiento divino* no implica la idea de un Pensador divino. El universo, ya no sólo pasado, presente y futuro —idea humana y finita, dada por un pensamiento finito— sino el universo total, el Sat (término intraducible), el Ser Absoluto, con el Pasado y el Futuro cristalizado en un eterno Presente, en el verdadero Pensamiento divino, reflejado en una Causa secundaria o manifestada. [...] Por eso mismo se ha dicho que durante el prólogo, por así decirlo, de drama de la Creación, o el comienzo de la evolución cósmica, que el Universo, o el Hijo, está aún escondido en el *Pensamiento divino* que todavía no había penetrado en el *Seno divino*.

El hombre aparece entonces no como objeto de la evolución universal o como finalidad de lo creado a partir de una célula única, sino como uno de los eslabones del Ciclo de Vida; así se lee en la *Décima lección:*

Cuando vuelve a la vida un universo, los seres que lo poblaron vuelven también a la acción por orden de importancia, es decir que las fuerzas superiores, las más poderosas y activas son las primeras en reaparecer. [...] Siendo éstos los seres vivos según se expresó y figurando entre ellos el hombre como el más activo de todos, alcanzar el estado humano viene a ser para los seres de la Tierra la suprema perfección en este mundo.

Los dos diagramas [18] adjuntos pueden aclarar lo que viene citado aquí arriba. El primero muestra que la evolución planetaria y humana avanzan en progreso constante ha-

[18] Véanse estos diagramas en la Estancia IV y otros que completan en la edición de 1889, pp. 140 y 150; así como en la de 1906, en pp. 138 y 152.

cia el *Espíritu más elevado*, y que el progreso físico avanza por separado. El segundo concierne al enmarañamiento correlativo y complementario de la evolución planetaria y la transfiguración de las mónadas lunares en la Tierra. Ello en base a la teoría teosofista que considera la Cadena terrestre como procedente de la Cadena lunar.[19]

En la Novena lección de este *Ensayo de una cosmogonía* se puede constatar una vez más la influencia del Teosofismo:

> Hemos dicho que los astros de un sistema conservan relaciones magnéticas y luminosas, agreguemos ahora que dichas relaciones ejercen influencias evidentes pües la ciencia dice que basta la incidencia de un rayo de luz sobre un punto para provocar múltiples fenómenos. Siendo así la energía de las mónadas pasa a otros astros que se encuentran en evolución correlativa, para seguir su ciclo en ellos; y de aquí que el pretendido absurdo de la Astrología sea sostenido por talentos superiores. [...] Al entrar la Tierra en el estado líquido, la vida orgánica de la Luna había concluido su ciclo de manifestación y las mónadas de sus seres inteligentes debieron pasar a incorporarse en las nuestras.

El emisor completa estos principios explicando que las mónadas lunares se instalan sobre la Tierra, cumpliendo así con la ley kármica[20] que regula la realización del Hombre. La exposición acaba, como se puede comprobar, con gran fuerza creativa:

> Sólo falta por agregar ahora que así como después de reingresar en la energía absoluta, el universo vuelve a ser materia, mundos y hombres hacen lo propio en mundos equivalentes a la duración de sus vidas; y es que de tal modo, la reencarnación humana resulta de una ley racional y necesaria (Nota 9, del autor: conviene no olvidar que la razón de estos regresos a la vida está en la ley de la casualidad en acción por el mismo ser que sufre sus consecuencias. [...] El vehículo de que esos espíritus lunares se valieron para venir a la Tierra, fue el cono de sombra que ésta proyecta sobre la Luna y que durante los eclipses nos trae exhalaciones maléficas de aquel astro; pues siendo él un cadáver, no ha de exhalar la vida naturalmente. Esto explica la tradición en cuya virtud los chinos y muchas otras gentes, alborotan durante los eclipses para ahuyentar los malos espíritus.)

Como es de imaginar la Décima lección se halla enteramente dedicada al hombre, considerándolo como punto culminante de la evolución lógica en toda cosmogonía antropogénica basada en el criterio de periodicidad, y concentra en él la energía transmitida como fuerza activa primordial. El capítulo comienza así:

> Cuando vuelve a la vida un universo, los seres que lo poblaron vuelven también a la acción por orden de importancia, es decir que las fuerzas superiores, las más poderosas y activas, son las primeras en reaparecer. [...] Siendo estos seres vivos, según se expresó y figurando entre ellos el hombre como el más activo de todos, alcanzar el estado humano viene a ser para los seres de la Tierra la suprema perfección de este mundo. Conociendo este proceso, la Kábala había dicho muchos siglos antes que los darwinistas: «La piedra se convierte en árbol, el árbol en animal, el animal en hombre y el hombre en espíritu puro», dando a las cosas un alcance bien supe-

[19] *Ver la Estancia VI. Allí se lee: «[...] en el séptimo círculo de la cadena lunar, cuando la clase 7, la última, abandona el globo A, éste, en lugar de adormecerse como en los círculos precedentes, empieza a morir y muriendo transmite sucesivamente, como acabamos de decir, sus principios o elementos de vida o energía, uno tras otro, a un nuevo centro-laya que empieza la formación del globo A de la cadena terrestre, un proceso semejante tiene lugar para cada uno de los globos de la cadena terrestre».*

[20] *He aquí lo que se lee en la Estancia X, sobre la* Antropogénesis: *«Karma está en relación íntima o más bien indisoluble con la Ley de los renacimientos o de las reencarnaciones de la misma individualidad espiritual en una larga y casi interminable serie de personalidades. Estas personalidades son como diferentes personajes representados por el mismo actor; personajes con cada uno de los que el actor se identifica y el público lo identifica durante el espacio de unas horas».*

rior como se ve. [...] El espíritu del hombre existía ya, pero no dividido todavía en seres humanos, sino como una entidad sintética que dirigía la evolución todavía poco diferenciada de su planeta. Era un habitante de la nebulosa ígnea que constituía la Tierra entonces, y engendraba por acción mental, es decir *pensaba* su descendencia.

En efecto, y como Brahma *pensó su descendencia,* en las Estancias de Dzyan Blavatsky define el principio que el hombre piensa y procrea el reino animal invirtiendo la escala de Darwin, la cual, dicho sea de paso, todo teosofista ha de considerar como una broma:

Pero Darwin, urgido por imperativos teológicos habló del hombre como el *coronamiento de la escala animal.* La lógica anuló bien pronto esa capitulación con la Biblia; pues si el hombre no era más que un peldaño, no había razón para que él fuese el superior y el último, sino uno de tantos. Así, pues, el mismo antecesor se ha convertido en un primo, lo cual ya es algo.

He aquí cómo fue todo respecto de la formación del primer esbozo humano según la *Cosmogonía* de Lugones:

Muchos errores había cometido el hombre, espíritu puro sin conciencia, en sus engendros de la animalidad, así como los tanteos para adoptar su propia forma; y de este modo, sobre el glutinoso mar primitivo iban formándose los monstruos (fracasos) cuya descendencia estudia nuestra paleontología. Sobre un coágulo de temblorosa masa albúmina, aparecía de pronto un inmenso ojo azul; una pulida mano que al carecer de huesos era más tierna aún, surgía de la antena de un molusco montruoso; peces con cara humana, copos de nácar fluido en cuyo centro latían con intermitente fosforescencia glándulas pineales; serpientes engendradas por el simple movimiento de las olas coloidales y aniquiladas de pronto en una multitud de cabecitas de pájaro, membranas de colores esbozando en un tornasol complicaciones intestinales y vesículas natatorias.

En la Segunda estancia de Dzyan se trata también, nada ha de sorprender que así sea a estas alturas, de estos «fracasos» de la naturaleza: [21]

Los *hombres-acuáticos, terribles, malos* —producto solamente de la naturaleza física, resultado de la *impulsión evolutiva* y de la primera tentativa de creación del hombre, corolario objetivo y finalidad de toda vida sobre la Tierra—, están descritos en estas Estancias como el fracaso que son. [...] Queda, pues, establecido que la Naturaleza física fracasó cuando fue librada a sí misma para proceder a la Creación del animal y del hombre. [...] Las Mónadas humanas de los Círculos precedentes necesitan de algo superior a los materiales puramente físicos para construir sus personalidades, so pena de ser inferiores incluso a un animal semejante al de Frankestein.

Alude también Blavatsky a estos seres sin huesos en el resumen de los diferentes círculos que componen el Ciclo de vida que ella da como comentario de la Sexta Estancia de Dzyan. Así, en el Primer círculo aparece un ser etéreo sin inteligencia pero dotado de espíritu: «No tiene sexo como el animal y la planta, desarrolla cuerpos monstruosos», afirma. En el Segundo, el hombre es aún gigantesco y etéreo; aquí existe una raza-matriz que se llama Dhyan-chohans y que ordenó a los pitris o Señores de la Luna que hicieran aparecer a los hombres, pero los crearon desprovistos de huesos porque los pi-

[21] *Blavatsky afirma que en este comentario la inspira un astrólogo-astrónomo babilónico del año 330 a.C. aproximadamente. Ver el capítulo incluido al respecto en el volumen III de* La doctrina secreta, *pp. 62-92. Habré de mencionar que los* fracasos *de la raza humana en la* Cosmogonía *de Lugones son los mismos* esbozos de hombres *del cuento* El origen del diluvio: *«[...] pues no existiendo aún el fosfato de cal, dichos seres carecían de huesos. [...] especies de monos gigantescos y huecos, tenían la facilidad de reabsorberse en esferas de gelatina o la de expandirse como fantasmas hasta volverse casi una niebla».*

tris son imagen, sombra sin huesos. De tal manera que en la Segunda raza «el hombre siguió siendo un Boutha vacío y desprovisto de sentidos». En el Tercero, tiene un cuerpo perfectamente concreto y compacto; su forma es la de un simio gigante, inteligente, más astuto que espiritual. Su talla se pone a mermar antes de llegar al Cuarto círculo y, una vez que lo alcanza, adquiere el habla y su inteligencia aumenta; y aparecen los huesos, dándoles solidez a los cuerpos.[22]

Los primeros hombres fueron, según el Teosofismo, pálida copia de sus Progenitores lunares a causa de su gran materialidad, a pesar de su carácter etéreo; al mismo tiempo que fueron incapaces de crear dioses, sin llegar a crear al hombre por poseer demasiadas espiritualidad y pureza.

Estos fantasmas o Bouthas vacíos, prosigue Blavatsky, poseían dos sexos, cuya separación provocada por la *Caída* se produjo más tarde según la «fábula judía» de Eva y Adán. El Teosofismo prefiere esta explicación a la que propone Darwin porque «la costilla es un hueso y cuando leemos en el *Génesis* que Eva fue creada de una costilla, ello quiere decir que la *Raza provista de huesos* fue concebida por una o varias anteriores desprovistas también de huesos, lo cual es dogma esotérico muy difundido».

Ese «algo superior», «esas razas anteriores», eran los antepasados lunares, quienes recibieron la orden de: «Haced aparecer hombres, hombres de nuestra misma naturaleza». El cuento-ensayo de Lugones utiliza la misma idea cuando en él se lee: «Los espíritus de la Luna trajeron al hombre su experiencia, es decir que le dieron la percepción mental que puso orden en aquella confusión»; entre ellos se encontraba Prometeo. Robó él la Inteligencia y se la propuso a los seres terrestres hasta entonces incompletos. Esta inteligencia es el resultado de la ley kármica *racional* y *necesaria,* como se la califica en este *Ensayo de una cosmogonía:* «Necesaria sobre todo si a los actos de su corta vida no han de corresponder, contra toda razón y toda justicia, eternidades de gloria o de tormento. Una sola es la ley de la vida, lo mismo para el insecto que para la estrella».[23]

El hilo conductor de todo el razonamiento que Lugones expone tanto en *Prometeo* como en su *Cosmogonía* es pues el Teosofismo de Blavatsky, doctrina que sedujo al poeta, quien, como los modernistas que estudio aquí fueron seres de extremada sensibilidad, de mente inquieta y curiosa, provistos de gran intuición para con los misterios del hombre, de la Creación. De allí el carácter esotérico que revisten numerosos de sus escritos.

2.1.4. Teosofismo y Socialismo

En 1897, un año después que Rubén Darío editara por primera vez el manojo de poemas *Prosas profanas,* el joven Leopoldo Lugones compone *Las montañas del oro,*

[22] *Blavatsky afirma que dichos datos se los comunicó el profesor Sinnet, autor del* Esoteric Boudhism *(personaje citado a propósito de las relaciones entre Darío y la revista* El Loto, *en la que afirmó que: «una raza de simios y una de hombres rudimentarios» fue malograda por la Naturaleza): en donde establece que «el hombre pertenece a un reino completamente distinto del reino animal».*

[23] *Afirma además el Teosofismo que los hombres dotados de inteligencia por Prometeo, se encaminaron hacia la Perfección, la cual los conducirá hasta el Séptimo círculo.*

largo poema en cuyo primer ciclo canta al amor en general. Primero el de la mujer, erótica musa, musa funesta del amor doloroso y celoso.

Tan importante como esta forma de amor lo es el amor por los pobres que sufren en la injusticia. Lugones era militante socialista, fundador de la primera célula política en la ciudad de Córdoba. Resuenan pues aquí ecos de sed de justicia social, entre los cuales extraigo un largo trozo del pasaje idealista, dolorosamente romántico y generoso llamado *Metempsicosis:*

> [...] y sobre el fondo de carbón flotaba / la alta silueta del peñasco negro. / [...] Sobre el filo más alto de la roca / ladrando al hosco mar estaba un perro. / Sus colmillos brillaban en la noche / pero sus ojos no, porque era ciego. / Su boca abierta relumbraba, roja / como el vientre caldeado de un brasero; / como la gran bandera de venganza / que corona las iras de mis sueños; / como el hierro de un hacha de verdugo / abrevada en la sangre de los cuellos. / Y en aquella honda boca aullaba el hambre, / como el sonido fúnebre en el hueco / de las tristes campanas de noviembre. / Vi que mi alma con sus brazos yertos / y en su frente una luz hipnotizada / subía hacia la boca de aquel perro, / y que en sus manos y sus pies sangraban, / como rosas de luz, cuatro agujeros; / y que en la hambrienta boca se perdía, / y que el monstruo sintió en sus ojos secos / encenderse dos llamas, como lívidos / incendios de alcohol sobre los miedos. / Entonces comprendí (¡Santa Miseria!) / el misterioso amor de los pequeños; / odié la dicha de las nobles sedas / [...] / y mis ojos miraron en la sombra / una cruz nueva, con sus clavos nuevos, / que era una cruz sin víctima, elevada / sobre el oriente enorme de un incendio, / aquella cruz sin víctima ofrecida / como un lecho nupcial. ¡Y yo era un perro! [24]

Lugones escribió este poema mientras trabajaba con José Ingenieros en la redacción del periódico *La montaña,* de tendencia socialista. Rubén Darío se refirió a este aspecto de la vida del poeta argentino: «[...] cuando llega a mi casa, tengo cuidado de guardar bajo tres llaves mis princesas y príncipes, mis duques y duquesas, mis caballeros y pajes; pongo mis lises en lo más oculto de mi cofre y me encasqueto lo mejor que puedo una caperuza encarnada».[25]

La reencarnación psíquico-política parece vincularse con ciertas teorías teosofistas de justicia social.

René Guénon cuenta en su libro sobre el *Teosofismo* que entre los años 1830 y 1848 los medios socialistas franceses estuvieron bastante influidos por militantes idealistas, como justicieros místicos de la fe socialista. Ellos habían recogido las ideas de la reencarnación evolucionista que regula el Karma teosofista que preconizará luego Blavastsky, explicando entonces de esta manera las injusticias y las diferencias sociales. Así, más tarde, ya en 1888 se podrá leer en *Le Lotus* de qué forma dichas ideas seguían en vigencia.[26]

Por su lado, el Karma hindú determina que según sus propias acciones el ser recibe una vida futura feliz o desgraciada. Mientras que afirma Blavatsky que el verdadero teósofo no debe permanecer inactivo, debe luchar por la realización de la *fraternidad*

[24] Obra Poética Completa, *Aguilar, pp. 72-73.*

[25] Obras Completas, *Aguado, tomo IV, «Juicios. Un poeta socialista: Leopoldo Lugones», p. 839.*

[26] Le Lotus, *abril de 1888, p. 39. «Las desigualdades de condición social, los contrastes entre riqueza y pobreza, inteligencia y estupidez, instrucción e ignorancia, virtud y vicio; la aparición de genios en familias vulgares [...] son problemas que no tienen otra solución más que la de la teoría del capricho divino o la de las teorías teosofistas del Karma».*

universal (así se lee en *La clef de la théosophie)*, ya que el más simple ser humano debe ser un obrero del *Karma socialista* nivelador de las injusticias (y el calificativo político se puede leer en el ejemplar de marzo de 1887 de *Le Lotus)*. En virtud de este principio los adeptos del mundo entero deben hacer como los «misioneros teosofistas» en la India, trabajar en la desaparición del espíritu de casta, reuniéndolas todas (desaparición que, desde el punto de vista hindú es verdadera herejía ya que éstas forman parte del principio de armonía universal).

¿Cuál será la actitud de los intelectuales teosofistas? «Si por otra parte, afirma Blavatsky, ustedes persisten únicamente en trabajar en la esfera de su región intelectual y dan ustedes al pobre el producto de su labor como se da una limosna, establecen así una diferencia social de castas entre ustedes mismos y el que acepta sus limosnas.» El intelectual será, pues, altruista, se confundirá con el ser humano más simple y *habrá de tratar de corregir las causas de la ley kãrmica* (¿espiritualidad, religiosidad o materialismo antropológico?, o sencillamente ¿oportunismo?, como afirma Guénon en su libro): «El único dios al que debemos servir es la Humanidad y nuestro único culto es el amor al prójimo».

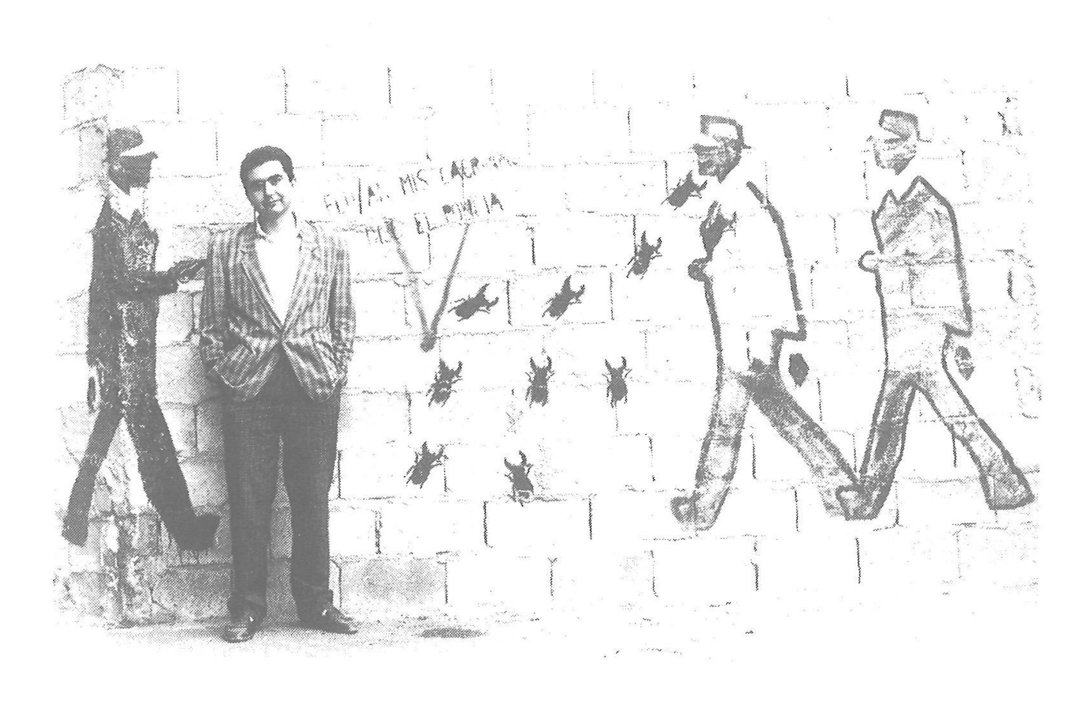
Para realizar este cometido el teosofista se sitúa en postura privilegiada; comprende perfectamente la «gran idea de la evolución» (¿cuál?), y penetra «el maravilloso misterio del desarrollo humano» hacia la Perfección total, meta de la vida terrestre del hombre. «Es de sobra conocida la primera regla de nuestra sociedad, la cual tiene por objeto formar el núcleo de la fraternidad universal.» Fraternidad que en la pluma de Lugones se vuelve identidad transformada, metempsicosis. Y para ello, como los militantes teosofistas lo proclamaban, el socialismo era la reacción política altruista y humanitaria por antonomasia, capaz de cambiar el curso del Karma, tal como lo leemos también en el número de marzo de 1887 de *Le Lotus:*

> Habrán de ser socialistas sinceros quienes divulguen esta verdad importante. Ya intuitivamente comprendieron que los diferentes partidos políticos, cuyos intereses son contrarios a los intereses de los más numerosos, no sabrían modificar la anarquía social. [...] Deben más que nunca comprenderse y agruparse, no en torno a un partido político, sino bajo la égida y la dirección de la Ciencia Integral, la que se manifiesta en el mundo por la prueba y el examen. Cuando en toda Europa las masas hayan comprendido esta verdad, será la hora de la Revolución social y la Era armoniosa tan deseada aparecerá por fin en nuestro planeta.[27]

Creo que en el texto de Lugones vienen dadas todas las verdades que preconiza el Teosofismo, el cual supo reunir, con ese interés sincretista que estaba tan de moda entonces, espíritu y materia, Tierra y Cielo, Micro y Macrocosmos, rebasando a la propia *Tabla de Esmeralda* del Hermes Trimegisto. Cómo no atraer, en este caso, a todos aquellos que con generosidad e interés transcendental, en cierta manera, tendían a rebasar sus propios límites. Así eran los modernistas.

Enrique Marini Palmieri

[27] *También se puede leer el ejemplar de septiembre de 1888, pp. 334-335 de* Le Lotus, *y* La clef de la Théosophie, *pp. 347 y ss.*



Antonio Muñoz Molina (Foto: Gilberto González)

Las otras vidas

¿Quién puede atreverse a decir que conoce Marrakesh si no ha presenciado la lentitud de sus crepúsculos desde la terraza del Hotel *Savoy?* La historia que ahora debo contar tiene allí su comienzo, una tarde de septiembre, bajo los apacibles toldos del verano, en aquel lugar que parece la cubierta de primera clase de un privilegiado transatlántico. Los toldos semejan recamadas tiendas berberiscas. El exotismo y la higiene, factores tantas veces en discordia en los parajes magrebíes se alían a satisfacción del más exigente turista europeo. Consumiendo en breves tazas de plata rondas de té con hierbabuena, los miembros de la expedición soslayábamos la diversidad de nacionalidades gracias a la similitud de nuestros gustos y oficios. Nos había reunido en aquel viaje la munificiencia de la casa Fujisutmi & Sons, que tan enérgicamente ha sabido abrirse paso en el difícil ranking de la fabricación de pianos de cola. Casi todos los presentes regíamos salas de conciertos en Sudamérica y Europa, y todos nosotros, sin excepción, nos habíamos inclinado en los últimos tiempos —al principio con renuencia, luego con satisfecho entusiasmo— por los pianos Fujisutmi, obteniendo así lo que Mr. Urara, anfitrión y guía del viaje, llamaba un merecido reconocimiento, es decir, en términos estrictamente materiales, una gira *full credit* por los mejores hoteles del norte de Africa. Tiempo habría, cuando el verano terminara, de regresar al ejercicio de nuestras responsabilidades. Pasábamos las indolentes tardes de septiembre conversando en la terraza del *Savoy,* y elaborábamos vagas estrategias comunes que redundarían en beneficio de nuestros programas de conciertos: giras transoceánicas, grabaciones rotatorias de discos, estrechamiento de lazos entre los teatros españoles y los de la América hispana. Solíamos contrastar experiencias y referirnos a nuestra plural intimidad con artistas de fama y a los molestos percances que suele siempre deparar la visita de una gran orquesta sinfónica. Un lugar común de todas las confidencias era nuestra indefensión ante las extravagancias y los vanos antojos de soberbia de algunos concertistas: llegan tarde, son salvajemente antipáticos, reprueban la mejor *suite* de un hotel porque les molesta el ruido de los grifos, algunos son esclavos del alcohol o de la cocainomanía...

Era inevitable, pues, que apareciese en la conversación el nombre venerado y temible de Milton Oliveira, y que todos nosotros, con insistencia unánime, nos lamentáramos del contraste entre la suprema altura de su música y la zafiedad incivil de su comportamiento. ¿Quién no ha deseado culminar su temporada de conciertos obteniendo un contrato con Oliveira? ¿Quién, al firmarlo, no ha temblado de miedo, pensando en sus insoportables manías, en sus perversidades de misántropo, en la aterradora posibilidad de recibir un telegrama y un falso certificado médico cinco minutos antes de que se apaguen las luces de sala?

Según recuerdo, predominaba aquella tarde en la conversación el vehemente comodoro Hoffman Goicoechea, gerente del Nacional de Paraguay, que tenía voz y corpu-

lencia de barítono fiero. Lo escuchábamos, con nuestras respectivas esposas, el director del Liceo Académico de Parma, *onorevole* Gelli; el segundo regente del Auditorium de Valladolid, el activo concejal Gómez Ochoa y el autor de estas líneas, que por aquellos años dirigía —tácitamente, es verdad, sin sueldo fijo y casi sin reconocimiento oficial— los acontecimientos musicales de una ciudad levantina cuyo nombre, por ahora, creo preferible omitir. Pero ya me olvidaba de otro miembro del grupo que constituyó desde el principio del viaje una verdadera pesadilla para el señor Urara, quien más de una vez, por culpa suya, a punto estuvo de trocar en furia de guerrero samurai su imperturbable, su japonesa *politesse.* Me refiero, por supuesto, al huraño afinador y técnico de sonido Armando Cadafells, joven de pelambre encrespada e indumentaria de *clochard,* así como de una eficaz antipatía catalana. Era, según me consta, una eminencia en su trabajo, y fue discípulo en Salzburgo del proverbial Blumstein. Pero ostentaba diversos hábitos irritantes que convertían su proximidad en una mortificación: señaladamente, el de no limpiarse nunca el luto de las uñas, y el comer con la boca abierta haciendo con la lengua y los dientes extraños ruidos de succión. Pasó el viaje fumando haschish sin el menor recato y emborrachándose con toda clase de licores, circunstancia especialmente onerosa para la casa Fujisutmi, pues ya es sabido el precio de las bebidas alcohólicas en los países del Islam. Lo acompañaba una joven sucia y melenuda que poseía una peculiar habilidad para exhibir unas bragas azules. Como nos hizo notar la encantadora esposa del concejal Gómez Ochoa, dichas bragas debían ser el único ejemplar de esa prenda con que contaba en su vestuario, porque nunca advertimos que cambiara su color. Ambos concluían las comidas con notorios eructos. Cadafells se reía y se limpiaba la boca con la mano explicándonos que ésa era una norma de cortesía entre los árabes.

Nunca se levantaban antes de mediodía ni participaban en las visitas a los lugares pintorescos que traía programadas desde Tokio el implacable señor Urara. Si los demás, por ejemplo, después de levantarnos al amanecer, regresábamos muertos de calor y embadurnados en el polvo del desierto tras una excursión a las deprimentes ruinas de un anfiteatro romano —con las consiguientes secuelas de picaduras de insectos y asedios de buhoneros nativos—, encontrábamos a Cadafells y a su novia frescos y recién duchados, bebiendo espumosas cervezas en el bar del hotel, indiferentes a todo atractivo local que no fuera el del aire acondicionado. En Egipto no vieron las pirámides, que a mi esposa le costaron una insolación y al *onorevole* Gelli la torcedura de un tobillo, en Argel omitieron la extenuante gira por la Kasbah, en Túnez soslayaron con desdén cierta llanura sofocante en la que, según nos dijo el señor Urara, estuvo la ciudad de Cartago, información que la señora de Hoffman Goicoechea atribuyó al instinto de mentira que caracteriza a las razas orientales, singularmente a los chinos. (Diré de paso que la señora de Hoffman Goicoechea, durante todo el viaje, se obstinó en creer chino a nuestro guía.)

Añadiré algo más para completar el retrato del afinador Cadafells: era un pianista excelente, dotado de una versátil facilidad para la parodia. Cualquier tarde, en el piano del hotel, ejecutaba a petición del auditorio rápidas imitaciones de concertistas célebres, o bien comenzaba a tocar y nos proponía que adivináramos a qué maestro estaba parodiando. Sabía hacer un Beethoven de Daniel Baremboin, un Schumann de Weis-

senberg, un Chopin de Rubinstein o de Britten, y lo hacía todo medio en broma, como si pensara en otra cosa, como si nada de aquello tuviera la menor importancia. Tocaba una fuga de Bach muriéndose de risa, con su deforme cigarrillo de haschish en la boca, y al cabo de unos pocos compases, sin que advirtiéramos ninguna transición, ya había puesto cara de luto y estaba imitando la *Patética* de Beethoven interpretada tristemente por Claudio Arrau...

Una última precisión, que tal vez ya habrá sido adivinada: en secreto, casi vergonzosamente, yo me pasé el viaje envidiando al execrable Cadafells, hecho que no dejó de notar la vigilante reprobación de mi esposa. ¿Puede algo permanecer oculto al cabo de veinte años de matrimonio? Una noche, en el *Carlton* de Trípoli, minutos antes de acostarme preví que se aproximaba una de esas turbulencias conyugales que uno discierne en la tensión del silencio igual que un meteorólogo vaticina, por la forma casual de una nube rosada, la proximidad ineludible de un temporal de lluvias. Durante la cena, en rencorosos apartes, exacerbada por el vino y la profusión de las especias, mi mujer se había empeñado en repetir una ya gastada enumeración de las pruebas que certifican mi falta de carácter: gano poco dinero, abusan de mi buena fe, soy un imbécil, a mi edad, y ya no soy un niño, no me he labrado una posición comparable a la del comodoro Hoffman o el *onorevole* Gelli, cuya esposa va siempre decorada con pulseras de plata y largos pendientes de amatista. Toda una vida trabajando y no he llegado a nada, y es probable que ya no llegue nunca, porque la vida, asegura mi esposa, es como una estación en la que el tren del éxito sólo se detiene unos pocos minutos, y el que no corre vuela, y camarón que no nada se lo lleva la corriente, y había que ver las camisas de seda cruda que gastaba el concejal Gómez Ochoa, que por no tener no tenía ni terminada la carrera... Con el sigilo de un ladrón de guante blanco me deslicé desde el cuarto de baño hasta el pasillo ya en penumbra, escuchando con lejanía creciente el monólogo de mi mujer. Me fatigaban doblemente el sentimiento de culpa y un apetito inmoderado de bebidas alcohólicas. Pero cada vez que resuelvo lanzarme a la mala vida se acentúa en mí una congénita capacidad de infortunio: nada más doblar el corredor se abrió una puerta y apareció en ella, con una bata de dibujos florales y dos zapatos en la mano, el inquisitivo señor Urara, que no llevaba gafas y parecía más pequeño (recordé que la señora de Hoffmann Goicoechea lo llamaba siempre «el chinito»). Hizo una profunda reverencia oriental, o tal vez fue tan sólo que se inclinó para dejar los zapatos junto a la puerta, y me dijo severa y suavemente que ya era casi medianoche y que cinco horas después saldría nuestro microbús hacia no sé qué mercado de artesanía beduina. Con la abyección inherente a mi absoluta falta de carácter le aseguré que iba a recepción en busca de aspirinas, y hasta mostré mi vehemencia por conocer *in situ* las maravillas en cuero repujado y en costumbres vernáculas que nos auguraba la excursión. Luego bajé al vestíbulo y descubrí que no había bar, sólo una melancólica vitrina con gaseosas de colores que tenían, escritas torpemente a mano, etiquetas en árabe. Cadafells estaba allí, bostezando, con las manos en los bolsillos.

—Nada de alcohol —me dijo—. Prohibición absoluta. ¿Creerá que el camarero me ha amenazado con llamar a la policía cuando he querido sobornarlo? Pero todavía me queda una botella de escocés en la maleta. Suba conmigo, hombre. Se le ve mala cara.

—Pero su novia estará durmiendo...

—La despertamos.

Conmovido por la inesperada hospitalidad de Cadafells —cuando estoy triste todo me conmueve— subí con él a su habitación, y en las brumosas horas que pasaron hasta que sonó el timbrazo inmisericorde que nos reclutaba para la expedición al desierto no hice nada que no fuera censurable. Bebí whisky, primero en circunspectos vasos de papel, luego directamente en la botella, fumé haschish y marihuana, apurando con avaricia compartida las últimas colillas, me desplomé de tanta embriaguez y tanta risa sobre la cama deshecha, entre los muslos tibios de la amiga de Cadafells, que también reía mucho y me acariciaba el pelo, improvisé barbaridades insultantes sobre el perímetro de la señora de Hoffmann Goicoechea, bruscamente caí enfermo de melancolía y de náuseas a los pies de la cama, y lo único que recuerdo a partir de ese instante es que la pierna desnuda de la chica pendía o se columpiaba despacio ante mí y que yo le acariciaba el tobillo hablándole de mi mala suerte en la vida y de mi habilidad para los masajes tranquilizadores. Luego salí corriendo hacia el cuarto de baño, y llegué tarde, y oí los timbrazos furibundos de Urara.

Mi salud, mi armonía conyugal y mi respeto hacia mí mismo tardaron varios días en restablecerse. Rehuía las miradas de Urara y la presencia de Cadafells y su novia como un ex convicto que lucha solitariamente por forjarse una nueva vida y no quiere saber nada de sus antiguos secuaces. En Marrakesh, en la terraza del Savoy, aquella tarde en la que estuvimos conversando sobre Milton Oliveira, sentí por fin que había obtenido la rehabilitación. El comodoro Hoffmann y el *onorevole* Gelli me sonreían como a uno de los suyos. En el grupo de las señoras, mi mujer ponderaba en voz alta los méritos de mi gestión y refería las pruebas de amistad con que me ha distinguido siempre que visita España el maestro Abbado. Fue entonces cuando Cadafells, sentándose al piano, comenzó a improvisar unas divagaciones que el *onorevole* Gelli identificó enseguida con un suspiro de pesar.

—Oliveira —dijo—. El concierto de Berna. El del setenta y siete.

—Lástima que ese piano no sea un Fujisutmi —se apresuró a decir el concejal Gómez Ochoa, que era un risueño ignorante educado en el ramo de la peluquería.

—Cada vez que oigo esa música se me eriza el pelo —dijo el segundo regente del Auditórium de Valladolid—. Si yo les contara el calvario que me hizo pasar Oliveira hace tres años...

—¿A eso lo llama usted música? —rugió el comodoro Hoffmann Goicoechea—. El tipo llega y se sienta, sin partitura ni nada, con esas gafas, con esas zapatillas de deporte. Me dio un sofoco cuando lo vi aparecer así en el escenario del Nacional. Imagínense que mi señora lo tomaba por un electricista. ¿Y lo han visto cómo toca? Parece un miope que está aprendiendo mecanografía. Con dos horas de retraso empezó el concierto. Y lo peor fue que luego estuvo tocando casi cuatro horas. El presidente de la República se marchó de su palco y me dio una orden terminante: «Hoffmann, que ese indeseable no vuelva a poner los pies en el Paraguay».

— Tuvo usted suerte, comodoro —dijo el *onorevole* Gelli—. En Parma no tocó ni veinticinco minutos.

—¡Qué alivio! —murmuró el concejal Gómez Ochoa.

—¿Alivio? —dijo Gelli—. ¿Con el *cachet* de *prima donna* que cobra? El teatro estaba lleno. Tuve que llamar a los *carabinieri* para que contuvieran el tumulto.

—No estaría bien afinado el piano —Cadafells se había acercado a nosotros—. Ahí nunca transige.

—No me hable de afinación —dijo Gelli—. Oliveira atormentó durante un día entero al mejor afinador de Parma, y ya sabe usted que allí los tenemos magníficos. El pobre hombre se fue llorando a su casa aquella noche, presa de un ataque de nervios. No. Ese no fue el problema.

—Estaría muy fuerte la calefacción —apuntó el segundo regente de Valladolid—. Si hace calor dice que le sale un sarpullido.

—Un caramelo —dijo Gelli, suspirando—. El papel de un caramelo. Había alguien en la tercera fila que tomaba caramelos para la tos. Ya conocen la acústica del Liceo de Parma. Cuando oí por segunda vez el ruido del envoltorio me dio un sudor frío. Ese hombre, Oliveira, tiene un oído sobrehumano. Levantó la cabeza y puso cara de dolor o de rabia, ya saben, con los ojos cerrados, mostrando los dientes. A la tercera vez ya supe que se avecinaba la catástrofe. Oliveira se levantó, miró al hombre de la tercera fila y lo insultó en inglés. Luego dio media vuelta y se fue del escenario tan tranquilamente como si saliera de su casa. Imaginen los gritos.

Por momentos la conversación se acaloraba, rozando ese estado colectivo de ánimo que preludia las apelaciones a la ley de Lynch. El comodoro Hoffmann Goicoechea contó el rumor de que en Cochabamba, Bolivia, Oliveira fue arrestado en 1979, y lamentó que una llamada telefónica de la embajada estadounidense lo salvara *in extremis* de recibir una sesión de picana. Disgustado por ciertas colgaduras que decoraban el teatro, se había negado a tocar si no las retiraban, y no lo hicieron, porque era la fiesta de la Raza, y Oliveira no tocó. En Valladolid, dijo el segundo regente del Auditórium, Oliveira notó minutos antes del concierto que el escenario tenía una ligera inclinación hacia el público, lo cual es muy común en los teatros antiguos. Urgentemente hubo que evacuar la sala y pasaron tres horas hasta que los carpinteros municipales instalaron una tarima de dos centímetros de espesor que corregía la pendiente. Pero Oliveira, aburrido, no tocó ni una hora, limitándose a una serie de desganados ejercicios, y luego, cuando salía del teatro, le dio una certera patada en la espinilla al fotógrafo de un periódico local, y trató con una frialdad rayana en el desprecio al alcalde de Valladolid, diciéndole —mediante intérprete, aunque es bien sabido que habla español— que no podía asistir a la recepción organizada en su honor porque tenía sueño.

—Gente rara, los artistas —concluyó el *onorevole* Gelli.

—Bobadas —dijo el comodoro—. Gente desordenada. Drogadictos. ¿Qué me dicen de esos negros que nos factura el Departamento de Estado? ¿Conocen a uno que toca una trompeta torcida hinchando mucho los carrillos?

—*Mil* Davis —dijo rápidamente Gómez Ochoa, como si respondiera a una adivinanza. Me sonrió con vanidad y yo procuré mirar hacia otra parte. Entonces, armándome de valor, porque me sobrecogía el tamaño del comodoro, me atreví a decir:

—Pero no me negarán que Oliveira es uno de los mejores pianistas del mundo.

En la otra esquina del sofá mi mujer se estremeció, mirándome como si hubiera vuelto dolorosamente a recordar que yo era un imbécil. Busqué el apoyo de Cadafells y de su novia, pero en ese momento estaban culminando un cigarrillo de marihuana y no debieron oírme. Obtuve al menos el abatido asentimiento del *onorevole* Gelli, que movió la cabeza limpiándose con un pañuelo el sudor que había renovado en su frente el recuerdo de Oliveira. Inmutable como un monolito, el comodoro Hoffmann Goicoechea me dedicó una fría mirada.

—Oiga —me dijo—. Le cambio todas las extravagancias de ese embaucador por cinco minutos de arpa paraguaya.

—A condición de que la pulse Cholo Mendizábal —precisó su mujer. Constituían un matrimonio sumamente unido—. Qué sentimiento, qué dulzura.

Al oir el nombre del arpista Mendizábal, presunta gloria del folklore paraguayo, los miembros europeos de la expedición nos apresuramos a difuminarnos en ocupaciones urgentes, entre ellas la de acudir al comedor, donde ya estaría esperándonos para la cena el diligente Urara, que si nos retrasábamos hacía sonar un curioso gong portátil. Desde el principio del viaje, el matrimonio Hoffmann Goicoechea había emprendido una cruzada contumaz en beneficio del arpista, con la intención de promoverle una gira europea, regalándonos innumerables discos y cassettes y folletos biográficos, y hasta un póster desplegable, de tamaño natural, en el que sonreía con tristeza, flanqueado por su arpa, un hombre de mediana edad vestido con un poncho. Se rumoreaba que muy pronto viajaría al Japón invitado por la casa Fujisutmi, que estudiaba en secreto la posibilidad de introducirse —de manera experimental, desde luego— en el mercado del arpa paraguaya, igual que se había introducido ya no sólo en el del piano, sino también, aunque con prudente sigilo, en el de la guitarra española...

Durante la cena me fui sumiendo suavemente en la desdicha y en el vino blanco, con tal éxito que a la llegada de los postres ya era víctima de una halagüeña y silenciosa embriaguez. El nombre de Milton Oliveira no volvió a pronunciarse. La caída fortuita de un tenedor me dio ocasión de vislumbrar unos segundos bajo los manteles las piernas de la novia de Cadafells, que se había quitado el zapato izquierdo e introducía su pie desnudo bajo el pantalón del afinador. Al recobrar la vertical un arrebato de calor me encendió la cara. «Estás bebiendo demasiado», me dijo en voz baja mi mujer, sin dejar de sonreírle al concejal Gómez Ochoa, que le contaba, con entusiasmo abominable, el resurgimiento de la inquietud cultural en las barriadas periféricas. Frente a mí, Cadafells iba notando la tibieza ascendente de las caricias de su novia y sorbía la sopa de mariscos con una especie de escandaloso gorgoteo. Yo procuraba no mirarlo para eludir un impulso de culpabilidad y de náuseas, y hacía como que me interesaba en el rumor de las conversaciones de los otros, pero era inútil, porque los efectos del vino me impedían discernir el tono de las voces y el sentido de las palabras, y me sentía impúdicamente desamparado y solo y volvía a llenar mi copa y mi mujer me miraba de soslayo pisándome el pie, y yo, para no perderme del todo en los pantanos del infortunio, pensaba en el pie desnudo de la novia de Cadafells y en el modo en que Milton Oliveira se inclina sobre el piano, y en que soy, con diferencia, uno de los hombres más infortunados de este mundo.

Seguí pensándolo más tarde, en la habitación, mientras mi mujer, enconada y firme

ante el espejo, se aplicaba una crema hidratante que huele de una manera peculiar. Huele, para decirlo todo, igual que mi desdicha, y expande, como ella, un efecto somnífero. Bostezando me quitaba la pajarita del smoking, cuando llamaron a la puerta. Cadafells. Vi su cara y volví a cerrar como si se me hubiera aparecido un fantasma. «Quién llama», dijo mi mujer. «Nadie». Abrí de nuevo. Con la uña del dedo índice Cadafells se escarbaba los dientes, limpiándose luego en el faldón de una menesterosa chaqueta.

—¿Tiene cinco minutos?

—Estaba a punto de acostarme.

—Baje conmigo al bar. Quiero hablar con usted.

—¿Y si hablamos mañana?

—Sería tarde. Mañana nos vamos de aquí. A las seis. El japonés me va a quitar la vida.

Soy un sentimental, pero también tengo la cabeza llena de pájaros y de novelas rancias. Cadafells parecía urgido por la necesidad de revelarme un secreto, o de pedirme ayuda. ¿Quería recabar la experiencia de un hombre maduro en algún delicado trance entre él y su novia? Poniéndome el dedo índice en los labios me volví hacia el interior de la habitación. Con la luz ya apagada, removiéndose en la cama, mi mujer murmuraba algo, seguramente contra mí. Busqué a tientas la pajarita del smoking y me reuní con Cadafells.

— Sólo cinco minutos —le dije, mientras cerraba la puerta silenciosamente.

Cadafells asintió. Pasamos sin novedad ante la puerta de la habitación de Urara, oyendo sus ronquidos. Pensé con reverencia que ser japonés es una forma impoluta de felicidad. Pero ya he dicho que había bebido demasiado. La novia de Cadafells nos estaba esperando ante una bandeja de *gin-tonics.* Cuando cruzó las piernas pude corroborar la persistencia de las bragas azules. Me senté en un blando taburete con bordados geométricos sobre el que era imposible mantener la dignidad y crucé gravemente las manos sobre las rodillas, procurando, con un gesto severo, que se dieran cuenta de que no los seguiría a otra noche de disolución.

—¿Cree usted en el azar? —me dijo sin previo aviso Cadafells.

—Claro que sí —le contesté—. Actúa siempre en contra mía.

—Yo no —Cadafells, que era muy joven, no entendió mi lamento—. Yo no creo en la casualidad.

—Ni yo tampoco —declaró su novia, con una sonrisa como de ceguera angélica—. Todo está escrito en las líneas de la mano.

—Tonterías —de vez en cuando Cadafells la miraba como un cantor de tangos—. Me refiero a otra clase de azar. Por ejemplo, el que nos reunió a nosotros tres hace unas pocas noches...

—Un azar lamentable —murmuré, pero no me oyeron.

—O el que nos trajo aquí, a Marrakesh, precisamente ahora, en septiembre. O el que esta tarde nos ha hecho hablar de Milton Oliveira.

—Usted tocó una pieza suya al piano. Por eso hablamos de él.

—¿Y por qué toqué yo esa música, y no otra cualquiera? —de un trago vigoroso Cadafells apuró la mitad de un *gin-tonic,* con los consiguientes episodios sonoros de

fontanería—. Sólo usted lo sabrá. Y ésta. Anoche, cuando bajé a la ciudad, descubrí algo. Quiero que lo vea usted. Pero prométame que no les dirá nada a esos paquidermos.

Se pusieron en pie. Decidí resueltamente que me negaría a seguirlos, imaginando antros insalubres llenos de humo de haschish y vapores de lámparas de keroseno. Pero ya dije que no tengo carácter, y a mi edad es probable que no llegue a adquirirlo nunca. Mientras esperábamos a un taxi, la novia de Cadafells me tendió con naturalidad de cómplice un pitillo de marihuana. Bastó el olor dulce y resinoso del humo para que la cabeza terminara de írseme. En el taxi repetí con éxito una broma indecente sobre los cuartos traseros de la señora de Hoffmann Goicoechea, y a la novia de Cadafells le dio un ataque de risa, y dijo que tenía sueño y puso su cabeza en mi pecho y una mano en mis rodillas. En la penumbra Cadafells sonreía aprobadoramente y daba instrucciones al taxista en un francés casi del todo imaginario. Supuse con alivio que no podía ver lo cerca que estaba de mis ingles la mano de la chica ni el efecto ostensible, aunque involuntario, que esa proximidad me provocaba.

Dando tumbos de camello insumiso el taxi se adentró en lo que llaman las guías un intrincado dédalo de callejuelas pintorescas. Cada vez que los neumáticos sucumbían a una irregularidad del empedrado, la novia de Cadafells se acercaba un poco más a mí. En un par de ocasiones el roce casual de una mano o de un muslo me cortó la respiración, ya de antemano trastornada por el abuso de marihuana y de alcohol. Me han dicho que el espectáculo nocturno de Marrakesh es admirable: yo no vi nada y no recuerdo nada. La noche de Marrakesh se resume en mi memoria en la sensación de estar rozando una piel desnuda en la oscuridad y en el olor a gasolina y plástico caliente que me aturdía en el taxi.

Con desconsoladora rapidez llegó a su fin aquel viaje, que en mi recuerdo es tan largo. Nos detuvimos ante una señal que prohibía el paso de automóviles. Pagué al conductor, dejándole una propina insensata, motivada en gran parte por mi escasa familiaridad con la moneda marroquí, pero que tuvo la halagadora consecuencia de que la novia de Cadafells admirase mi rumbo de caballero generoso. Tomados del brazo, como borrachos fraternales, nos extraviamos entre la multitud de una plaza iluminada por faroles de carburo. El aire olía espesamente a grasa de cordero quemada, a especias y a sudor. Yo caminaba como un ciego al que guían de la mano por una ciudad desconocida. Tenía la sensación de andar cabeza abajo por una noche vuelta del revés cuyas constelaciones fueran las blancas llamas del carburo. Vi a un faquir que fumaba con la boca atravesada por una aguja de punto. Vi con espanto sucesivo una hilera de cinco encantadores de serpientes. Vi a un hombre partido por la cintura que nos pasó entre las piernas haciendo sonar una bocina de goma. Vi, de pronto, a alguien que se parecía extraordinariamente al *onorevole* Gelli, pero que iba vestido con un pantalón rojo y una camisa de palmeras y pájaros y se reía, con grititos agudos y gestos de melindre, junto a un muchacho de piel muy oscura. Cuando ya no lo veía supe que era de verdad el *onorevole*, y recordé, sin entender nada, lo temprano que se acostaba cada noche y la cara tan lívida y casi verdosa que tenía por las mañanas.

Cadafells iba explicándonos algo, pero su voz se perdía como si nos hablara junto al mar. Salimos de la plaza, pero no del agobio pegajoso de la muchedumbre, porque

la calle que ahora cruzábamos era muy estrecha y estaba llena de cafetines y de pequeñas casas con las fachadas pintadas en azul y las puertas en rojo. «Ya estamos llegando», me gritó Cadafells, señalándome, unos metros más arriba, el portal de una taberna de la que provenía un humo denso y agrio de frituras. Temí que pretendiera mostrarme alguna extravagancia de la cocina local, uno de esos platos grasientos de aspecto indefinido que en diez minutos le excavan a quien los prueba una úlcera de estómago. Entonces, mientras nos abríamos paso a empujones tenaces, oí entre la discordancia de las voces una nítida frase musical, y la perdí enseguida, y cuando la recobré ya habíamos entrado en la taberna y era como si increíblemente sonara en aquel lugar un disco maltratado de Milton Oliveira, uno que yo no conocía. Extenuados, sudando, ganamos un breve espacio ante la barra. No había ni una sola superficie donde los dedos no quedasen adheridos por la suciedad y la grasa. Del techo colgaban largas tiras de papel matamoscas que algunas veces nos rozaban la cara. Mujeres gordas y bruñidas de sudor y de aceite repartían a gritos hediondas bandejas de calamares. Y por encima del escándalo y de los olores la música sonaba y volvía a perderse, y Cadafells me miraba sonriendo, como retándome a averiguar de dónde procedía. Bajo la amplia melena despeinada su novia se mordía los labios con expresión de ultraje.

—Venga conmigo —me dijo Cadafells. Actuaba como si la chica no existiera.

—¿Cómo descubrió este lugar?

—El azar, ya se lo dije. El azar que no existe.

A medida que íbamos hacia el fondo sombrío del bar la música se escuchaba más claramente. Pero no era un disco de Oliveira. Era alguien que imitaba su música en un piano de deshecho, que tocaba, como él, en rápidas alternancias de furia y de ternura, que se quedaba en silencio y luego repetía una sola nota y viajaba en décimas de segundo por todas las edades de la música y después volvía no al presente, sino a un porvenir que ningún oído que no sea el de Oliveira ha logrado aún conocer. Había contra la pared desconchada un piano vertical, y un hombre ajeno a todo se inclinaba sobre él, la espalda recta, el cuello dolorosamente torcido, como si padeciera alguna clase de parálisis, de espaldas a nosotros, al mundo. A un paso de mí yo estaba viendo —pero aquella noche no sucedió nada que no fuera imposible— a Milton Oliveira. Quise acercarme a él. Cadafells me retuvo.

— Viene todas las noches —me dijo—. Desde hace una semana. Viene y toca durante cuatro o cinco horas y no habla con nadie. Me lo contó anoche el dueño. Cree que es uno de esos americanos que se quedan colgados en Marruecos y tiene que vivir de limosna.

Pero yo no oía a Cadafells. Miraba a Oliveira, lo espiaba, lo reconocía, escuchaba aquella música que no habría sido más pura en el silencio de una sala de conciertos, que era invulnerable al ruido y a la mugre del bar y a la infamia del piano. Entre la sucia muchedumbre sólo Cadafells y yo la escuchábamos, pero yo sabía que también nosotros le éramos innecesarios. No recuerdo cuánto tiempo pasó. Hubo un momento en que se me humedecieron de desconsuelo y felicidad los ojos y vi las cosas como a través de un cristal escarchado.

Cadafells me tocó el hombro, me señaló el reloj. Eran casi las cuatro de la madrugada y el bar estaba quedándose vacío. Enajenado y solo, Oliveira no había dejado de

tocar. Acodada en la barra, más pálida, sin atractivo, la novia de Cadafells bebía amargamente un zumo de naranja. Oliveira apoyaba los codos en el teclado y se cubría la cara con las manos, y tras la opacidad de las ventanas se anunciaba un amanecer azulado y rojizo. Dejé sobre la barra un puñado de billetes de banco. El dueño se inclinó ante mí y dijo unas palabras en árabe, tocándose la frente, la barbilla y el pecho. Me llevaron a un taxi. La chica me apretaba la mano y me decía al oído cosas memorables que tardé media hora en olvidar. Sólo recuerdo su voz y el perfumado roce de su pelo en mis labios, y la mirada fija y perdida de Cadafells, que espiaba el alba tras la ventanilla del taxi. Nos despedimos en el vestíbulo del *Savoy* adivinando que nunca más volveríamos a vernos. Pedí la llave de mi habitación, mientras caminaba por los corredores alfombrados fui despojándome de la pajarita del smoking. Cuando me deslicé en la cama, acogido a la oscuridad y al silencio, oí la lenta respiración de mi mujer, que parecía dormida, que tenía cerrados los ojos. Pero yo sabía que estaba despierta y que cuando nos levantáramos no me haría ni una sola pregunta.

Antonio Muñoz Molina

Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina

En una reciente junta de críticos y novelistas, uno de los puntos de convergencia, común a obras y tendencias muy diferentes, era la conciencia de libertad vivida, y con ella la resistencia a cualquier tipo de constricción, política o formal, al ejercicio de lo narrativo. Esto es, la normalidad. Quizás hayan sido necesarios estos años para que en la novela se aprecie la muerte de Franco; sin más, el fin de la Dictadura y de *todas* sus trampas, incluidas las célebres novelas en el cajón, donde ya leeríamos «lo que era bueno», incluidas también las que tomaban el despertar de Finnegan por dogma único, incluido el desencanto porque no se abrían mil flores con la democracia.

Este elemento temporal constituye un presupuesto básico para abordar la obra de Antonio Muñoz Molina, ubetense, afincado en Granada y nacido en 1956. Un segundo presupuesto elemental es de orden geográfico: Antonio Muñoz ha logrado el reconocimiento público sin abandonar hasta el momento la provincia, y desde luego sin ampararse en parámetros regionalistas (etiquetas como «nueva novela andaluza» y otras por el estilo, cuya utilidad para el arte, por lo común, equivale a la de las tarjetas postales pintadas con el pie).

Ambas circunstancias, la libertad como norma y la excentricidad respecto al despotismo de las modas literarias, proporcionada por la vida en provincias (prescindiendo ahora de extendernos sobre la tenacidad y el equilibrio que requiere mantener esta posición) enmarcan uno de los proyectos narrativos más coherentes y ambiciosos del panorama actual español.

Hasta el momento se deben a Muñoz Molina dos libros de artículos o fragmentos, *El Robinsón urbano* [1] y *Diario del Nautilus* [2] y dos novelas, *Beatus ille* [3] y *El invierno en Lisboa* [4]. El conjunto muestra una evolución madurada con anterioridad, pues cada una de estas obras parece resultar de la experimentación en una zona diferente de lo narrativo, y a la vez se hace gala de una tensión interna muy notable, con interconexiones marcadas por el autor. Por ejemplo, el penúltimo fragmento del *Robinsón urbano* se refiere a los taxis como refugio último de los noctámbulos comparándolos al submarino del capitán Nemo, *leitmotiv* del *Diario del Nautilus*. A su vez, en *Beatus ille* el personaje central envidia y repite el destino del orgulloso náufrago de Julio Verne, mientras que un personaje secundario de esa misma novela, Manuel Biralbo, anticipa

[1] *Colección Silene Fábula. Granada, 1984.*
[2] *Diputación Provincial de Granada, 1986.*
[3] *Edit. Seix Barral, Barcelona, 1986.*
[4] *Edit. Seix Barral, Barcelona, 1987.*

a Santiago Biralbo, protagonista de *El invierno en Lisboa.* Tal trama nos hace pensar en la tradición de escritores que persiguen la construcción de un mundo autosuficiente, de Balzac a Galdós, de Proust a William Faulkner, de Onetti a Juan Marsé. Para completar el mapa de las predilecciones de Antonio Muñoz deberíamos añadir, entre otros, a Jorge Luis Borges, a un cineasta, Alfred Hitchcock, y a la capital del reino de los novelistas, la metrópolis que llaman Miguel de Cervantes. Con todo atrevimiento, la obra de Muñoz Molina se singulariza por su diálogo constante con la tradición, entendida correctamente como acto de entrega.

Otros temas recurrentes son las ciudades: Granada en el *Robinsón* y el *Nautilus,* Mágina en *Beatus ille*, San Sebastián y Lisboa en *El invierno...* y el del testigo, el observador que va perdiendo su neutralidad al ser arrastrado por los acontecimientos. Todo ello bajo la superficie de un estilo capaz del deleite, del humor, de la propiedad, en una alquimia de matices que daría para un cumplido análisis retórico que se extendiese al equilibrio distributivo de los períodos, a la adjetivación exacta y sorprendente, a las hipálages de raigambre borgeana. Pero en el plano de la retórica, a sabiendas de la facilidad de ese estilo —uno de los puntos en que se ha fijado la crítica desde el primer momento— Muñoz Molina privilegia la «inventio», el qué contar (si se sabe qué contar, se sabe cómo, y viceversa). De ahí que los volúmenes de artículos, donde la mirada se detiene sobre cada página, aparezcan contiguos a las novelas, dejando el sabor de un potencial narrativo preparado para estallar, y que a su vez la prosa de las novelas se remanse en zonas descriptivas o reflexivas, para dar brillo a la máquina de contar.

El Robinsón urbano es un libro puesto bajo la advocación de una tradición moderna, la de los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, y de otra más antigua, la de los viajeros a Granada. Ultimo eslabón de esta cadena, el librito tiene la originalidad de tratar a Granada como una ciudad viva («Una ciudad no es un marco, sino la dilatada memoria de sí misma», sostiene el flâneur Robinsón), una ciudad que ofrece al paseante, junto a los monumentos y lugares famosos («...días enteros en que el Paseo de los Tristes no es un lugar de Granada, sino un paisaje de la literatura») otras geografías, la de los «ciegos, mendigos, locos, borrachos, mujeres que hablan solas manoteando al aire, bujarrones sombríos que a la caída de la noche se deslizan hacia la espesura de los parques para esperar el amor, que a veces llega y se detiene junto a ellos en coches sigilosos»; en suma «las ciudades simultáneas que por simplificar llaman Granada». Esta extensión del radio visual permite a Robinsón ejercer una veta civil, a la vez reformista y sarcástica, y sobre todo aparecer como un fabulador «que se complace en diseñar para sí mismo imaginarias aventuras», asignándoselas a noticias o acontecimientos cotidianos.

El *Diario del Nautilus* tiene parecida estructura y origen que el *Robinsón,* la de una serie de artículos aparecidos en la prensa diaria y ligados por un designio unitario. Ahora el punto de vista es el del capitán Nemo, un personaje que como Robinsón ha borrado las huellas de su pasado. Igual que en el primer libro, el cuadro o poema en prosa se organiza a menudo por el procedimiento de ahondar en las posibilidades de ficción contenidas en una noticia (el proyecto de beatificación de Grace Kelly o el atraso de los relojes en primavera) que se presta a un esbozo mínimo de aventura. Además, en este libro pueden leerse frases que apuntan a la poética del autor: «La memoria es el sentido que nos permite escuchar el tiempo, materia última de la escritura, y también

de la música y de las imágenes del cine». La nostalgia como levadura de la imaginación, el azar como elemento rector de la peripecia, la función literaria como operación que busca en el lector un cómplice de la historia, antes que un acólito; todas estas convicciones se despliegan en la primera novela.

Si en algo muestra *Beatus ille* su carácter de «opera prima» es en la complejidad y articulación de los procedimientos narrativos, más allá de un estilo de largos períodos proustianos que facilita la inmersión del lector en sus páginas sin desequilibrarlas con excursos líricos. Como Cervantes del *Quijote,* Muñoz Molina no es el padre sino el padrastro de *Beatus ille.* Este es el título de un libro dentro del libro, escrito por el narrador y concluido por otro personaje, por voluntad del primero. Junto a este artificio esencial, que conduce a transportar las consecuencias de la novela fuera del libro, el autor se sirve de un patrón genérico, el de la novela policial inglesa de ambiente cerrado y enigma. Sin revelar la trama, podemos recordar que en 1969, un muchacho de veinte y pocos años, Minaya, tras sufrir una experiencia de represión política que le deja miedo y fascinación por un pasado desconocido, vuelve a su ciudad, Mágina, en busca de las huellas de Jacinto Solana, un escritor de ese pasado anterior al oprobio de la dictadura franquista. Como en *Los papeles de Aspern,* de Henry James, los resultados de la pesquisa van a tomar rumbos insospechados. La *quête* se irá centrando en la reconstrucción y esclarecimiento de un asesinato ocurrido en 1937, cuyas circunstancias serán inseparables del destino de unos personajes. Los capítulos se suceden como círculos concéntricos en torno a la averiguación, pero ese rumbo hacia la verdad irá devolviendo un tiempo perdido, inscrito en unos objetos: cuadros, espejos, fotografías que van ganando significado, y en dos espacios, concéntricos también, donde el tiempo se encuentra detenido, o contenido más bien, hasta el momento en que el misterio se revela: la casa donde ocurrió el suceso, descrita casi siempre desde dentro, y la ciudad, Mágina, cuya descripción equivale a una elegía donde se renueva la poética ilustre de las ruinas, actuando como resonador de los personajes: «Náufragos, escribe Minaya, en una ciudad que ya es en sí misma y desde hace tres siglos un naufragio inmóvil, como una galeón de alta arboladura barroca arrojado a la cima de su colina por alguna antigua catástrofe del mar».

La elección de las fechas (1969 y 1937) encierra la novela en la guerra civil española y su prolongación dictatorial. Sin embargo, no es una novela *sobre* ese acontecimiento. La guerra se integra en la trama de un modo central en tanto que determina las vidas de los personajes, a través también del filtro de las historias que Minaya ha oído de niño. Entre ellas sobresale, por su valor simbólico, la del fusilamiento de la estatua de un general (historia auténtica, por otro lado) pues viene a subrayar la irrelevancia de una «verdad última» que dote de sentido tranquilizador a la irracionalidad de la muerte colectiva, del mismo modo que la averiguación de la verdad de un suceso privado, un asesinato vulgar, no es sino un dato poco relevante en los destinos de los personajes. Se invierte por tanto el plan de la novela policíaca. El lector va conociendo a los personajes a tenor de lo que cada uno de ellos dice de los otros. Manuel, Mariana, Jacinto Solana, Utrera y Orlando, envueltos por las circunstancias de 1937, comparten un sino de rebeldía sofocada por la renuncia que se extiende también a los jóvenes de 1969, Minaya e Inés, aunque a éstos les sea dada una esperanza que ya está fuera del libro.

Y son estos destinos, compuestos, como en el verso de Eliot, «mezclando memoria y deseo» los que importan. Tanto en el caso de la guerra como en el esclarecimiento del asesinato, lo decisivo es la búsqueda, la recuperación de la memoria en todo su espesor. Ahí reside el descubrimiento, según conocerán el buscador Minaya y el lector: «Usted ha escrito el libro... usted me ha devuelto por unos días a la vida y a la literatura... porque usted es el personaje principal y el misterio más hondo de la novela que no ha necesitado ser escrita para existir. Usted, que no conoció aquel tiempo, que tenía el derecho a carecer de memoria, que abrió los ojos cuando la guerra estaba ya terminada y todos nosotros llevábamos varios años condenados a la vergüenza y a la muerte, desterrados, enterrados, presos en las cárceles o en la costumbre del miedo. Ama la literatura como ni siquiera nos es permitido amarla en la adolescencia, me busca a mí, a Mariana, al Manuel de aquellos años como si no fuéramos sombras, sino criaturas más verdaderas y vivientes que usted mismo. Pero ha sido en su imaginación donde hemos vuelto a nacer, mucho mejores de lo que fuimos, más leales y hermosos, limpios de la cobardía y de la verdad».

En *El invierno en Lisboa* el género policíaco vuelve a constituir el cañamazo para la narración simultánea de otra historia. Si en *Beatus ille* se superponían la tradición de la novela inglesa con la de la «recherche du temps perdu», en esta ocasión se juega con la novela de intriga norteamericana (de Hammett en adelante) para encubrir una estructura de *Bildungsroman* o *Erziehungsroman,* es decir, de novela de educación.

Una frase del principio da cuenta de ese doble registro: «Él tenía una historia y guardaba un revólver». El señuelo del revólver conduce a una trama bien urdida según las leyes de este género que exige la suspensión del ánimo, lo cual permite al novelista ampliar su paleta narrativa con elementos ausentes de la primera novela: el diálogo de intercambios breves, un ritmo más rápido, graduado por la acción, la multiplicación de los espacios —ahora van a aparecer tres ciudades o tres laberintos: San Sebastián como base reconocible, unos trozos fugaces de Madrid y sobre todo una Lisboa de arrabales donde no se acierta «a distinguir entre el desconocimiento y el recuerdo», una ciudad presentida a través de su nombre— y unos personajes secundarios a menudo resueltos en clave de humor paródico (así el joyceano Floro Bloom y sobre todo el pomposo villano Toussaint Morton, melómano e implacable).

La historia simultánea, sin embargo, es la de la transformación del protagonista, el pianista de jazz Santiago Biralbo, en otra persona, también pianista de jazz, en cuyo pasaporte figura el nombre de Giacomo Dolphin, después de haber sobrevivido a una intriga a donde lo arrastró su amor por Lucrecia.

El presente de la novela es el de Dolphin, un hombre extranjero ya para siempre que le confiesa al narrador haberse librado «del chantaje de la felicidad», no mediante la resignación, sino mediante el desdén. El pasado de la novela es el de Biralbo, todavía frágil y enamorado. La propia novela, desde esta perspectiva, es la crónica de qué se retiene y a qué se renuncia cuando acaba un amor («Es tan corto el amor y tan largo el olvido»): «Ya no quería, como otras veces, apresar el tiempo para que no le fuera arrebatada la cercanía de Lucrecia, apurar hasta el último minuto no sólo la delicia, sino también el dolor, igual que cuando estaba tocando y eludía las notas finales por miedo a que el silencio aboliera para siempre en su imaginación y en sus manos la po-

testad de la música. Tal vez lo que le había sido dado bajo la luz inmóvil del amanecer no admitía duración ni conmemoración ni regreso: sería suyo siempre si se negaba a volver los ojos».

La lección sentimental o el escarmiento sufrido por Biralbo es lo que ha dado lugar a que Giacomo Dolphin sea más que un mero adoptado para conservar la vida, lo que marca la tensión interna de la novela. Pero además, la educación sentimental implica una educación estética. El narrador anota que Dolphin toca mejor que Biralbo. Las experiencias sufridas le han hecho permeable a las enseñanzas del trompetista Billy Swann, un personaje emparentado con el perseguidor que en la novela funciona como emblema del artista ideal. Ha aprendido que más allá de una forma de confesión, la música puede ser una «pasión fría». De ahí que en la novela aparezca la reflexión sobre el efecto moral del arte sobre la vida como elemento esencial, no accesorio: «Como algunas veces el amor y casi siempre la música, aquella pintura le hacía entender la posibilidad moral de una extraña e inflexible justicia, de un orden casi siempre secreto que modelaba el azar y volvía habitable el mundo y no era de este mundo. Algo sagrado y hermético y a la vez cotidiano y diluido en el aire, como la música de Billy Swann cuando tocaba la trompeta en un tono tan bajo que su sonido se perdía en el silencio, como la luz ocre y rosada y gris de los atardeceres de Lisboa: la sensación no de descifrar el sentido de la música o de las manchas del color o del misterio inmóvil de la luz, sino de ser entendido y aceptado por ellos. Pero años atrás él ya había sabido y olvidado estas cosas. Las recobraba ahora como las tuvo entonces, con más sabiduría y menos fervor...»

Quizás sea en el enlace de estos dos términos, fervor y sabiduría, donde pueda encerrarse la obra de Antonio Muñoz Molina (puesto que en la cita anterior se habla sin decirlo de literatura). Fervor en la posibilidad del arte como iluminación moral, sabiduría en el manejo de sus medios propios.

Andrés Soria Olmedo



Caricatura de Florencio Parravicini, por J.C. Guzmán

Aguafuertes

Gardel y los sueños

Como pasa con Yrigoyen, con el negro Falucho, con Juan Moreira, con Perón (el lector sabrá hacerse cargo de los matices ideológicos), como no ha pasado con casi ningún otro argentino y sí con una mujer, con Eva Perón, Gardel fue menos un hombre que un sueño colectivo. Escribir que es un mito parece una vulgaridad de mal programa de tangos; pero si los mitos son tradiciones alegóricas que tienen por fundamento un hecho real, no hay más remedio que aceptar a Gardel en la suburbana iglesia de nuestra teogonía nacional. Sociólogos, biógrafos, periodistas, han escrito sobre sus días y sus viajes. Más de mil discos fonográficos registran su voz, y hasta los cambios que el tiempo impuso a esa voz; su caudalosa iconografía es infinitamente más confiable que la de San Martín o Monteagudo. Y, sin embargo, lo único que se sabe con seguridad es que Gardel existió: todo lo demás son sueños, exaltaciones de testigos improbables o fantásticos, sensibleras mentiras de amigos que nunca lo conocieron. Hubo un Gardel físico, impar, como todo hombre, más bien proclive a la gordura, tal vez algo misógino y nacido en Francia el 11 de diciembre de 1890, a las dos de la mañana, en *L'Hospital de la Grave,* hijo de Berthe Gardes, planchadora, y de padre desconocido. En algún lugar del trayecto entre Toulouse y los baldíos de Buenos Aires o Montevideo, Gardel dejó de llamarse Charles Romualde y se llamó Carlos; su apellido, que debió pronunciarse «gard», se volvió agudo y la ese final se licuó en ele. El tango, mientras tanto, comenzaba a recorrer algo así como un camino inverso: salió de los quilombos y las casas de baile del Bajo, abandonó el Barrio del Mondongo abjurando de su linaje africano, y entró en los varietés afrancesados y en las casas decentes, donde se leía a Samain y a Verlaine. Gardel, por supuesto, no tuvo nada que ver con esto; hacia 1910, ya era un morocho rioplatense que cantaba estilos y cifras camperas. Cuando finalmente el tango y él se encontraron, esa música empezó a ser el tango, el tango cantado, casi el único que los argentinos reconocemos como tango. Un poco después, Gardel era Gardel y también el otro. Un artista de fría inteligencia que, más que en los corralones del Abasto, cantaba en San Juan de Puerto Rico, en Maracaibo, en Cartagena, y que, como lo atestiguan sus cartas, prefería quedarse en los Estados Unidos y ganar treinta mil dólares por película a regresar a su Buenos Aires querido. Y hacía bien, me dirán, eso es humano, o lo único que faltaba es que el zorzal, el morocho, el bronce que sonríe, se muriera de hambre. Justamente: es humano. Humano y hasta demasiado humano, nietzscheanamente hablando, y lo que yo quiero insinuar es que el otro Gardel, el que a la memoria agradecida y candorosa de los argentinos le importa, no es el humano. Es su doble, su avatar mitológico: el único real al fin de cuentas, porque su fantasma está tejido con lo mejor y lo peor de cada uno de nosotros. Este Gardel ya no es más francés, si alguna vez se aceptó que lo fuera, sino porteño; a lo sumo, uruguayo. Y se admite a la Banda Oriental en su genealogía sólo porque de esa tierra, que es ésta, provienen ciertos atributos nacionales sin los cuales seríamos menos argentinos: los Treinta

y Tres Orientales, Artigas, la gringa y los canillitas de Florencio Sánchez, la prosa de Horacio Quiroga, la marcialidad bochinchera de *La Cumparsita,* quizás el Geniol. Este otro Gardel, ajeno para siempre a las humillaciones de los regímenes dietéticos y a la caída del pelo, resplandece desde hace medio siglo con su inalterable donjuanismo secreto, su generosidad intacta, su lágrima perfecta en la garganta. Este Gardel soporta sin deterioro las cursilerías de los tangófilos, el desdén un poco tilingo de Borges, las interpretaciones afiebradas de los sociólogos. Este Gardel, por otra parte, es *el que cantaba.* A quién le importa que levantara las cejas al hacerlo, a quién le importa que en alguna cita, poniéndole una mano en la frente a la agónica Margarita, que está tuberculosa, le diga con una especie de objetiva perplejidad: «Fiebre, ¿eh?». ¿O a continuación no va a cantar *Sus ojos se cerraron?* Y acá debo interpolar una observación y el recuerdo de una imagen. La observación es ésta: para significar la indiferencia inhumana de lo real, nuestro mayor prosista ha escrito: «La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios». Medio centenar de palabras, y uno duda seriamente de este viudo. Gardel, lacónico, canta lo mismo así: *Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando.* La imagen que iba a recordar es la de esa escena y parece pintada por Goya. Gardel sentado y dos figuras cadavéricas detrás, todo hecho de sombras y de grises. Y uno siente que Gardel no canta, que Gardel es cantado por su voz. Toda cosa o hecho del universo admite una teoría: Hegel confundió esto con la racionalidad de lo real. También se teoriza sobre Gardel; se lo ideologizó. Pero puede demostrarse o no que la imagen del muchacho marginal, crecido en el mercado, que asciende hasta el frac y llega a cantarle al príncipe de Savoia y a Eduardo de Windsor, encubre una metáfora conformista, fomentada (no por él, claro) para adormecer a nuestro pueblo, el sueño que soñó a Gardel no cede. Aunque se exhumen cartas donde Gardel diga fríamente de Razzano que «es un tipo de incomparable armadura de cemento» y que cierto negocio «tiene tantas posibilidades de hacerse como Razzano de cantar», o de Isabelita, aquella novia que se quedó en el barrio: «Recibí cuatro líneas con protestas de amor y esas tonterías, pero mi resolución es inquebrantable; prefiero no ganar un peso más a tratar con esa gente»; por más que haya existido un imperfecto Gardel de carne y hueso, el de generaciones de argentinos sigue siendo otro. El de la sonrisa de Gioconda varón, el que todavía en algún cine de pueblo (lo he presenciado yo, no lo copio ni lo invento) debe repetir la escena donde canta *Sus ojos se cerraron;* el de la milagrosa voz que le hizo decir a Caruso, si es que fue Caruso, aquello de la lágrima en la garganta.

Que yo sepa, sólo Jorge Luis Borges se ha animado a decir que le disgusta la voz de Gardel. Le atribuye a esa voz las cualidades morales negativas de los malos poetas de tango, la culpa de entristecer la música valerosa y festiva de las milongas, responsabiliza, a un casi perfecto instrumento sonoro de la naturaleza, de lo que otros llamamos la historia nacional. Denostar a Borges es fácil. Hay que admitirlo: mucho más fácil que oponerse a Gardel. Yo prefiero suponer que a Borges le pasa con Gardel lo que a Sarmiento con Facundo: lo inquieta porque no lo comprende, y, sin saberlo, lo admira. Yo prefiero imaginar que la realidad, como la música, admite variaciones,

que hay mundos paralelos, espacios fuera del tiempo y del espacio. Me gustaría oírlo a Gardel, en esa historia, cantando con su voz dorada las milongas de Borges. Bien mirado, es casi lo único que les falta a esos dos.

Canaro en París

Menos el viaje a París, lo inventó todo. Fue el primero que incorporó un cantor a un conjunto orquestal; el primero que dirigió tangos con batuta, de pie, a lo Toscanini; el primero que con toda su orquesta, número fuerte de *Royal Pigalle,* amenizó un baile en una casa «decente». (Sucedió, me dicen, en un aristocrático caserón de la calle Maipú. Esa noche se les había prohibido a los músicos que guiñaran el ojo a las niñas de la casa, que les hicieran morisquetas equívocas mientras ellas bailaban: todo salió bastante púdico y Canaro pudo seguir alternando las casas bien de niñas mal, como dice el tango, con las casas mal de niñas bien.) Un día, diez años antes de nacer yo, se pasó el peine por su gran cabeza, se acomodó el nudo de la corbata y zarpó hacia Francia. Era el año del Príncipe de Gales. Hacía ya un siglo que los argentinos, fueran literatos, músicos o estadistas, habían decidido que la capital espiritual de la Argentina era París. Todavía hoy a más de uno le pasa. Como Sarmiento, como la Generación del 80, como Cortázar, también Canaro se fue a París. Pero, eso sí, aparte de los instrumentos tradicionales dotó a su orquestita de batería y serrucho. Serrucho: nunca se sabrá por qué. Y desembarcó allá, y como las cosas no son como uno las sueña, casi se tiene que volver sin tocar un solo tango. Una ley gremial de posguerra prohibía contratar músicos extranjeros, salvo que fueran, por algún motivo, de interés nacional. Y alguien, leí que el empresario Pedro Lombard, concibió luminosamente una idea: disfrazar a todo el mundo de gaucho. (Ya se sabe lo irresistible que es, para un europeo, imaginar a Buenos Aires galopada en todas direcciones por jinetes de poncho al viento.) Los músicos, al principio, se negaron. Después, no. Al fin de cuentas ellos habían cruzado el ancho mar para hacerse oír, y un tango es siempre un tango, así se lo toque con el sobretodo puesto. Y tocaron. Y fue de este modo que Canaro, y el tango, entraron conmovedoramente en el Viejo Mundo. Fue en el dancing *Florida,* en los altos del Teatro *Apolo* de París, con una orquesta de juguete donde se podía ver a un paisano criollo armado de un serrucho y otros centauros que tocaban el bandoneón, el contrabajo y la batería. De aquella memorable velada los diarios de la época aseguran que los clientes estaban impresionados. Yo sospecho que es verdad. Y hasta hubo, dicen también, alguna francesita que esa noche de 1925 le preguntó al mozo de qué parte de Rusia eran aquellos hombre terribles, de bombacha y botas, que tocaban con semejantes instrumentos una música tan triste.

Cortázar: la cercana lejanía

A la muerte de Edgar Poe, Rufus Griswold leyó un discurso fúnebre que años después le hizo decir a Baudelaire: ¿No existe, pues, en América, una ley que prohíba a los perros la entrada en los cementerios? Julio Cortázar, transcribiendo algunos de los peores párrafos de aquel discurso admite que, si bien Griswold estaba minado de

resentimiento y mala fe, no dejaba, a veces, de tener razón. Por desagradable que resultara. Poe, muerto, seguía siendo responsable de sus actos. O de otro modo, que la muerte no mejora a nadie. Siempre estuve de acuerdo con Cortázar en esto. Hoy el muerto es él, y no voy a embellecerlo. Ni voy a embellecerme yo con sus despojos.

Nunca busqué su amistad ni pude darle la mía. París está demasiado lejos; la diferencia de edad también armaba otro mapa en otro continente. Yo lo admiraba como escritor, creía en la sinceridad visceral de sus gestos políticos: ése fue nuestro lugar de encuentro. Puestas en claro estas cosas, ya puedo decir que escribo estas palabras con malestar y desgana: desde su muerte he visto demasiados perros que, con la excusa de la amistad, la política o la literatura, han levantado la pata sobre su tumba. Una ordalía de estupidez, superficialidad, ignorancia del significado de su obra, pegajoso sentimentalismo, ha caído como un paradójico castigo sobre la memoria de uno de los hombres que nos enseñó a reírnos de todo eso.

Se ha señalado que muchos argentinos de mi generación son deudores de la prosa y del mundo de Cortázar; yo hasta cambiaría el verbo y escribiría *somos,* si a su nombre se agregan los de Arlt, Marechal, Borges, Sábato, Onetti. Y también diría que en realidad unos pocos escritores han aprendido de él lo que les hacía falta y demasiados muchachos más o menos ágrafos de los años sesenta, por imitar a sus personajes, se dedicaron a apretar el tubo de dentífrico por cualquier parte, o a inventar palíndromos, convencidos de que eso era toda la insurrección contra la ideología paterna o el orden burgués y la primera instrucción para subir la escalera que conduce a cambiar el mundo. Me acuerdo. Hacia 1965 no había *boutique* que no se llamara *Rocamadour,* librería que no se llamara *Rayuela* o revista juvenil que no se llamara *Cronopio.* Ninguna: Fama, como ha dicho Isidoro Blaisten. Todas las chicas algo zaparrastrosas que no querían ser Alejandra Vidal Olmos, querían ser la Maga. Ya no tenían ataques de epilepsia ni complejo de Edipo ni escuchaban Brahms ni cortejaban las pulmonías en la intemperie del puerto de Parque Lezama; ahora buscaban papelitos de color en las alcantarillas, anhelaban ser violadas por uruguayos negros, oían a Charlie Parker y, como en nuestro país siempre estuvo prohibida *Acorazado Potemkim,* y el Riachuelo es fétido, no sabían qué película ir a ver ni cómo suicidarse. Alguna, hasta era la Maga. Una de ellas se lo confesó al escéptico Blaisten. Enojadísima le dijo: «Yo soy la Maga, yo lo conocí a Julio en Bruselas». Ya lo sé, Cortázar no es culpable de la locura de nadie; al fin de cuentas estos desplazamientos de la realidad son el triunfo de su literatura. Hasta puede ser que esa chica fuera de verdad la Maga; en aquel espacio privilegiado que fue el mundo imaginario de Cortázar todo podía suceder, su universo fantástico invadía el mundo real. Claro que si se piensa que Cortázar vivió en Bruselas hasta los cinco años, la precocidad erótica de esta Maga y de aquel niño debió ser sorprendente, y digna de otra novela, sólo que ésta exigiría un autor que fuese al mismo tiempo Charles Dickens y Henry Miller. En los años setenta, por fin, ya no quedaba argentino que no hubiese bebido con Cortázar un calvados, en el café *Bonaparte,* o hablado de jazz en una ruinosa escalera de la *rue* Vaugirard, o, por lo menos, recibido una carta que comenzara: «Querido Cronopio». Todos y todas le llamaban Julio; también hay muchachas que aman la poesía y para nombrar a García Lorca dicen Federico, como si hubiesen pasado la noche anterior acostadas en su bóveda.

Alguien se preguntará qué pretendo, cuál es el Cortázar esencial que conozco y del que me apropio. A mi pesar, debo hacer ahora unas precisiones personales.

Conocí a Julio Cortázar hace veinticinco años. En 1959, estando Cortázar en Buenos Aires, me escribió una carta, no importa a propósito de qué; fue la primera de una serie de cartas cuyo contenido, al menos esta tarde, tampoco importa demasiado. Puedo, sí, jactarme de algo: nunca me llamó cronopio. En veinticinco años nunca nos tuteamos. Las noches que compartimos juntos, con unos pocos amigos de *El escarabajo de Oro,* no acontecieron en ninguna de las dos márgenes del Sena, sino en la orilla de acá del Riachuelo, más bien tirando para el lado de Barracas que de Montparnasse. No tuvimos la fortuna de ver ni el más mínimo *clochard;* tal vez se nos cruzó un mero croto porteño, alguna subdesarrollada violetera nacional. No evoco el menor Pernod; sí, unas cuantas rotundas botellas de vino negro. Como él pronunciaba la ere a la francesa, no por amaneramiento sino por guturalidad natural (eso que llamamos frenillo), no creo que hubiese articulado con claridad mi nombre. Me decía Castillo; yo le decía Cortázar. Eso no nos impidió hablar sobre Latinoamérica, sobre boxeo, sobre el exilio. No siempre estábamos de acuerdo. Tampoco nos impidió coincidir sobre el único tema que parecía apasionarlo: la literatura. De los grandes escritores que he conocido, ninguno, excepto Borges, parecía haber meditado tanto como él sobre el problema de la forma y el estilo. Uno tenía la impresión de que para Cortázar las palabras eran cosas, pero no en el sentido inorgánico de objetos: más bien pequeñas cosas vivas, animalitos o diminutos monstruos delicados a los que había que amaestrar cuidadosamente para hacerles cumplir la ceremonia de la sintaxis y la forma personal. El decía haberlo aprendido de Marechal y de Borges. Y es esto, este aprendido magisterio que se transmite de escritor a escritor, y al que ahora hay que agregar su propio magisterio, lo que le debemos y le deberán las generaciones que lo siguen. No sus frívolos libros de dos pisos editados para Navidad y Año Nuevo o sus homeopáticas rebeliones con pingüinos y tubos de dentífrico; no su ambigua ideología de latinoamericano en París, que alguna vez me pareció demasiado remota, sino algo esencialmente mucho más importante, ya que Cortázar no era ni quiso ni necesitó ser un pensador o un hombre de ideas: fue un gran escritor, uno de los más deslumbrantes autores de ficción que dio nuestra lengua. Lo que vamos a deberle siempre es haber puesto, en el momento en que hacía falta, todo lo que tuvo —su prestigio, su influencia como escritor, su nombre— al servicio del socialismo. No es un libro menor e ideológicamente candoroso como *Libro de Manuel,* el legado histórico de Cortázar: es el acto de haberlo escrito, de haber intentado la aventura acaso imposible de unir su mundo real, hecho de locura y sueño y ambigüedad, al mundo para él casi incomprensible de las rebeliones sangrientas de los hombres. Los que amábamos la verdadera literatura de Cortázar y creíamos en su honestidad, seguiremos pensando que fue una suerte que este extranjero espiritual estuviera «del lado de acá», junto a Nicaragua, El Salvador o Chile y, sin saberlo del todo, junto a quienes, desde el exilio interior, intentábamos desde esta tierra arrasada, y a nuestro modo, darle un sentido a la Historia.

Y yo, íntimamente, seguiré sintiendo que fue una dicha que haya escrito ciertos capítulos de *Rayuela,* los monólogos de Persio, magias como la del oso afelpado que anda por las cañerías, cuentos perfectos como *Las puertas del cielo, El ídolo de las Cícla-*

das, El perseguidor, Casa tomada, Lejana, Instrucciones para John Howell, páginas por las que siempre estará, en mi panteón personal, al lado de Poe o de Borges, junto a esa cada vez más reducida familia de soñadores con la que, en secreto, dialogamos a medida que envejecemos.

El ángel al revés

Arlt se ha puesto de moda: Arlt, si viviera, se reiría con malignidad de las monografías universitarias que se escriben en su nombre, de los profesores norteamericanos que vienen a la Argentina a estudiar su obra, de las traducciones de sus novelas. Hacia 1960, la editorial Losada comenzó cautelosamente a reeditar su narrativa; en 1968, se publicaron sus dramas. Y aunque todavía no existe edición anotada y completa de su obra, vamos camino de tenerla. El golpe de gracia, como siempre, lo dio nuestro esnobismo cultural: hace unos meses los diarios porteños divulgaron que los italianos habían descubierto «al Dostoievski argentino». Italia no es todavía Francia, pero ya es Europa. Cuando algún francés note que más o menos en la época en que Jean-Paul Sartre fundaba el existencialismo ateo en el Café de Flore, Roberto Arlt, en la redacción de *El Mundo* o de *Crítica,* entre un aguafuerte y el refrito de una noticia policial, redactaba capítulos de novela que se llamarían, por ejemplo. «Ser a través del crimen»; cuando un europeo descubra que el *Calígula,* de Camus, y *El desierto entra en la ciudad,* son casi simultáneos, el desastre será total: Arlt será sagrado. Lo convertiremos en una especie de embalsamado, o algún crítico con escarapela decidirá que es nuestro Escritor Nacional. Haremos de él lo que, gracias a las politiquerías de Lugones, hicimos de José Hernández: un amanuense del Dios Patrio, un autor para encuadernar en cuero de vaca y regalar en las embajadas. Ya hay cinta en tecnicolor de alguna de sus obras, ya hay plaza con su nombre. Mañana fundaremos una biblioteca municipal y, a fuerza de incluirlo en los programas oficiales acabaremos por olvidar que fue un hombre. De ese hombre voy a hablar; de lo que ese hombre pensaba sobre la vida.

Yo quiero ser feliz. Esta fórmula, patéticamente infantil, cifra la obsesión central de su vida y de su obra. Explícitamente lo ha dicho: «...¿de qué modo debo vivir yo para ser completamente dichoso (...)?, ¿de qué modo se puede vivir feliz, dentro o fuera de la Ley?» Pero no hay escritor que, en algún momento de su vida, deje de descubrir que la felicidad no existe sobre la Tierra; que, la que con candor llamamos felicidad, son meramente unas ilusorias hilachas de alegría, de amor, o mejor un minuto de satisfacción o de vanidad por una obra que, durante ese minuto, creímos incorruptible. Porque, para el hombre que escribe, la única cosa parecida a la felicidad se da, como una caricatura de la dicha, sólo en relación a su obra. Jean Genet, ese delincuente angélico, ese «degenerado» purísimo cuyo parentesco con Arlt (como el de Arlt con Celine) también descubrirá un día de estos un francés, Jean Genet lo ha escrito: «...esa imbecilidad que es la materia básica de la vida: abrir una puerta, prender un cigarro. Sólo hay unos cuantos destellos en la vida de un hombre. Todo lo demás es oscuro».

No me asombra: esa especie de idiotez esencial es lo único de Arlt que vieron sus contemporáneos. Que yo sepa, nadie, excepto Leopoldo Marechal, advirtió la terrible inocencia de aquel formidable resentido que era capaz (no importa si lo hizo o no,

dejo esas precisiones a los biógrafos letrinescos) de escupirle la cara a un portero, por el mero hecho de ser normal, o de execrar a los jorobados, a los bizcos, a los contrahechos, por su infelicidad de ser distintos. ¿Cómo? ¿Es posible ser un gran escritor y ser, humanamente hablando, una «mala persona»? Y además, ¿cómo hablar de inocencia en un hombre capaz de escribir *El jorobadito* o páginas como las del asesinato de la Bizca? Sin embargo, es así. No tengo espacio acá, ni voluntad, para demostrar que todo gran creador es al mismo tiempo el más puro y el más perverso de los seres; pero cualquiera que se haya esforzado en comprender por qué se hace y *de qué* se hace una gran literatura sabe que es así. Y si no lo sabe, tanto peor: no hay explicación que se lo explique.

Arlt, que apasionadamente buscaba la felicidad, sentía la fascinación y el horror de la desdicha. Odiando (o simulando odiar) a un contrahecho, conjuraba mágicamente su propia monstruosidad: la de su alma. Estar construido espiritualmente como Arlt, equivale a ser un desdichado. En la época del país en que vivió, era lo mismo que ser un monstruo. El horror del cuerpo, la obsesión por la fealdad, el sentimiento irracional de vivir trabajados por la angustia, la elección de ser-a-través del crimen, del dolor, de la revolución, vale decir, los temas del existencialismo sartreano, fueron descubiertos, vividos y hechos literatura (no digo bosquejados, sino hechos plenamente literatura) por un escritor argentino que leía *Rocambole* y se jactaba de no haber terminado la escuela primaria. ¿Quién iba a entenderlo? Hay incluso situaciones novelísticas de Arlt que tienen un paralelismo sobrecogedor con las que inventará Sartre: personajes que con un cuchillo se clavan la mano a una mesa, tipos que se suben a un árbol (en Sartre es una ventana) para ver a los hombres desde arriba o contemplar a una mujer desnuda como si fuera una mosca. Si tuviera espacio, yo podría explicar que no son meras coincidencias.

La Argentina de Arlt, por otra parte, era la de los tangos de Discépolo («en mi caída traté de hacerte a un lao», ¿no es la versión suburbana del amor entre Kierkegaard y Regina Olsen?) era la época en que Carlos Astrada, también antes que Sartre, escribía su olvidado ensayo sobre el existencialismo; la época en que a Unamuno se lo consideraba casi un escritor argentino. Digo que esa Argentina era, y en rigor podría escribir que es. ¿Esto quiere decir que los argentinos somos existencialistas? No. Quiere decir que, en distintos lugares del mundo, algunos hombres, deslumbrados por el indiferente fulgor de la muerte, descubren a solas las mismas verdades. Entre nosotros, el primero fue Arlt. Visto así, el pensamiento y la obra de Arlt no parecen tan anacrónicos como los imaginaron sus contemporáneos. Visto así, los anacrónicos fueron sus contemporáneos. Qué iban a entender los críticos de su época lo que había dejado de esa literatura desmesurada y mal escrita: «En realidad», escribió en el prólogo a *Los lanzallamas,* «uno no sabe qué pensar de la gente. Si son idiotas en serio o si se toman a pecho la burda comedia que representan (...) como primera medida he resuelto no enviar ninguna obra mía a la sección de crítica literaria de los periódicos. ¿Con qué objeto? Para que un señor enfático entre el estorbo de dos llamadas telefónicas escriba para satisfacción de las personas honorables: el señor Roberto Arlt persiste aferrado a un realismo de pésimo gusto, etcétera». El orgullo del solo y la precaria felicidad de haber terminado un nuevo libro. La pequeña omnipotencia del jorobado que, siquiera por un rato, ve a los demás debajo de su mirada. Después de esta caricatura de la dicha la soledad será mayor que antes. *All I loved, I loved alone,* este grito de Edgar Allan Poe pudo haberlo

proferido Arlt. Y en realidad lo hizo. «Estoy monstruosamente solo», dice Erdosain. El que es distinto, o se siente distinto (para el caso da lo mismo: la diferencia está en lo que se hace con esa incapacidad de soportar el mundo, o en cuánto nos dura, ya que en general desaparece hacia los treinta años con el matrimonio y un buen empleo), el monstruo, vive condenado a la soledad, está «maldito» y elige su rareza como un caparazón que lo aísla del mundo de los Otros: los iguales entre sí, los normales. De ahí su gesto de escupir, su formidable capacidad de desprecio. De ahí, cuando toca fondo, su amor feroz por los miserables. «¿Quiénes van a hacer la revolución, sino los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos, toda la canalla que sufre abajo sin esperanza alguna? ¿O te crees que la revolución la van a hacer los cagatintas y los tenderos?» *(Los siete locos,* pág. 19). Y aquí aparece, triunfalmente, como un ángel después de visitar los más corrompidos círculos de su infierno, el Arlt purísimo de que hablé. Su desesperación egotista se socializa, o se cristianiza, si lo prefiere el manso lector. Arlt deja de angustiarse por la inutilidad de su propia vida y se erige en portavoz de los «pobres de la tierra» (también acá, como en un espejo anticipado, se refleja la parábola vital y filosófica de Sartre). La felicidad no existe, de acuerdo; Dios ha muerto o es un canalla; la vida humana personal no tiene sentido. De acuerdo. Pero hay que vivir y darle un sentido a la vida del hombre, y, si hace falta, hay que inventar de nuevo a Dios.

Nunca hasta hoy había escrito yo una palabra sobre Arlt; de pronto pienso que podría seguir esto con más facilidad que si hablara de mí mismo. Y eso es malo.

Termino: no sacralicemos a Arlt. El detestaba los homenajes y a los estudiosos de literatura. Dejemos que siga siendo lo que es: un mal ejemplo. Un resentido, un tipo que se reía de Ricardo Rojas, de Capdevila, de Wast, de Gálvez, de Larreta, incluso de Borges (lo justifica el hecho de que, cuando Arlt murió, Borges no había escrito casi nada y acaso era realmente un poco cómico); un mal colega que aborrecía a casi todos sus contemporáneos, excepto Lynch, Quiroga, Marechal y algún otro, y que por lo tanto tenía razón; en suma: una especie de mala persona, un revolucionario, un desalmado que escupía metafóricamente o no sobre las buenas gentes, un escritor que quería ser feliz y debió conformarse con ser un genio.

Buenos Aires azul

Como a una querida, si estás lejos mejor hay que amarte. Lejos. Como a una querida. No voy a reparar en el secreto desarraigo nacional latente en ese verso; tampoco, en su postulación medio ilícita de que la distancia estimula sólo el amor a la amante, no a la mujer o a los amigos. No voy a hacer sociología ni ética. Lo que ahora me interesa es que, desde los orígenes del tango, Buenos Aires es hembra. No pretendo, por lo tanto, ser el primero que compara a Buenos Aires cón una mujer. Y es probable que con todas las ciudades del mundo pase lo mismo; sin abusar mucho de la imaginación puede suponerse que el mero hecho de que la palabra ciudad sea femenina facilita o impone la metáfora. Sea como fuere, lo que quiero decir es que el verdadero amador de la ciudad se encuentra con ella de noche, a esa hora clandestina y misteriosa en que

se ama a las mujeres. Sólo a la noche Buenos Aires es real. No hablo de la hora en que la gente sale de los cinematógrafos y los teatros, no hablo de las famosas «luces del centro», de los *grills,* de las librerías insomnes de Corrientes (o no hablo sólo de eso, ya que no deja de ser extraño que Buenos Aires sea acaso la única ciudad del mundo donde uno puede comprar un libro a las tres de la madrugada). La noche porteña a que aludo es la de los barrios, la de las plazas pensativas, la de las vías de los trenes, la de los zaguanes profundos. Incluso la de ciertas calles del centro que, en esa hora, hacen pensar en un planeta abandonado, como si de pronto hubiera ocurrido una catástrofe silenciosa que obligó a la gente a irse a otro mundo, dejando en el apuro una ventana iluminada, una puerta a medio cerrar.

Nadie puede decir que conoce realmente Buenos Aires si no la ha caminado largamente de noche. Conocer de *conocer;* casi diría: en el sentido bíblico. Porque conocer Buenos Aires no es saberse de memoria sus avenidas, la mano de sus calles, el recorrido de sus colectivos. Así como nadie conoce a una mujer porque sepa que tiene treinta y dos dientes, dos piernas, cinco dedos en cada mano. Ningún hombre sabe nada de una mujer si no la miró dormir. Ese acto religioso y absolutamente incompartible, el de mirar a mansalva la cara de una mujer cuando se nos quedó dormida, mirarla hasta sentir miedo, es el verdadero acto de amor. Nadie puede saber si ama, si no miró a su mujer así. Cualquiera puede descubrir que ya no ama cuando no soporta esta contemplación. Contemplación, ahí encontré la palabra: no hay como ponerse a escribir para comprender qué es lo que se quiere decir. Contemplación es una palabra sagrada. Cualquiera mira, ve u observa, pero no a cualquiera le está dado alcanzar la contemplación de algo. Y la contemplación de Buenos Aires sólo es posible de noche. Durante el día es apenas una de las cuatro o cinco grandes capitales del mundo, vale decir, un apelmazamiento de ómnibus, empleados, vendedores de máquinas pelapapas y tirabuzones que cortan vidrio, un mazacote. Como cualquier gran capital del mundo, durante el día es una vasta cámara de gas en la que millones de seres tratan de sobrevivir sin importarles mucho de qué modo. Pero al fin, a pesar de las vidrieras, a pesar de los tubos fluorescentes, a pesar de toda esa estrategia de la luz que los hombres han inventado para ahuyentarse a sí mismos, por fin hay una hora incomparable en que ya es de noche en Buenos Aires.

Martínez Estrada se equivocó. O mejor, medio impresionado por la autoridad de Echeverría y del conde de Keyserling (sobre todo, sospecho, abombado por el título nobiliario de este europeo al que tomaban seriamente por filósofo los argentinos de hace cuarenta años), Martínez Estrada dejó escrito que la hora de Buenos Aires es el atardecer: la hora de la pampa. Menos mal que este grande y arbitrario hombre no temía contradecirse y, en la misma página, se decide a mirar Buenos Aires con sus propios ojos, no con los de un remoto conde báltico. Y ahí nota lo que cualquier trasnochador sabe sin que nadie se lo explique: la hora de Buenos Aires es la noche. Y yo diría que es la hora del país entero, la de los cuentos de aparecidos, la que agranda las montañas hasta el grito, la de oír una guitarra a lo lejos, la de la luna colorada sobre los ríos. Ya lo sé: todo se ahonda y se enrarece de noche. Pero no se trata de eso. Buenos Aires, de noche, es azul. Se purifica. Hasta la humedad de sus empedrados se vuelve mágica, hasta la neblina brilla. Sólo de noche Buenos Aires tiene estatuas y arboledas, campa-

narios y zaguanes. Es de noche cuando uno descubre los pasajes y las cortadas, la repentina majestad de una casa por la que pasamos mil veces de día, pero que, como un secreto para nosotros solos, se nos revela para siempre una madrugada, como si se nos hubiera concedido dormir despiertos y soñáramos una ciudad fantástica que, implacablemente, borrará el alba. Dije fantástica, debí decir real. Porque todo, hasta la miseria es más real de noche. Los crotos de las estaciones, los desdichados que se apelotonan de frío contra las paredes del Once, las viejas vendedoras de violetas, los chiquilines de *Bachín* a los que debiéramos darles dignidad pero les cantamos tangos, los borrachos, los que silban, los que matan y los que se matan, habitan la ciudad nocturna. Los perros que saquean los tachos de basura, y los hombres que saquean los tachos de basura. Porque Buenos Aires, como una mujer que duerme, sólo de noche se deja ver tal cual es. Por eso, quien se atreve a mirarla a esa hora, y puede amarla, la ha contemplado realmente y la conoce. De noche, mirando la hilera torcida de los faroles de alumbrado, uno advierte el verdadero trazado de sus calles. De noche, como pequeñas ciudades fantasmas engarzadas dentro de la ciudad, los domos de la Recoleta y la Chacarita asoman sus siluetas detrás de los paredones. De noche, por fin, el porteño se atreve a mirar hacia lo alto, y ve las ventanas iluminadas de las que habló para siempre Roberto Arlt. Porque sólo de noche el porteño se anima a levantar la mirada (buscando vaya a saber qué, o a quién), y da con el misterio de las ventanas, descubre la aguja de una cúpula magnificada hasta el vértigo por la Luna, y se da cuenta de que el cielo todavía se comba sobre los hombres. Porque de noche recobramos el estupor del cielo de Buenos Aires y sabemos que es más inmenso que la ciudad: de noche, Buenos Aires se restituye a su olvidado origen de ciudad de río, que, bajo un cielo de río, se abre hacia el mar.

Lástima que ya no haya tranvías. El que oyó el traqueteo de un tranvía en la noche de Buenos Aires, como el que oyó el paso de un tren en una ciudad dormida de provincia, sabe lo bella que puede ser la tristeza. Menos mal que todavía, caminando por el puerto, nos queda la sirena de los barcos.

Menos mal, sobre todo, que si algún día desaparecen los barcos, el dios de Buenos Aires le seguirá dando manija al redondo mundo y nadie podrá impedir que llegue esa hora sagrada en que la ciudad, como una mujer que duerme, se deja ver tal como es y se entrega a sus sueños inocentes o a sus atroces pesadillas.

Abelardo Castillo

Films*

Canciones del Herrero del Arca

Para Carlos Contramaestre

1

Un día,
hallándome recluido en la cabina del Arca,
decidí despejar de arena mis ojos.
Impuro, dijeron.
Pero era un anciano cuando asesinaron los niños.
Pero era el herrero del Arca.
Me ganaba la vida afilando cuchillos.

2

Me lo dijo una voz sabia:
tú serás contramaestre del Arca.
Describirás con amor los animales vivos,
echarás por la borda los animales muertos.
Entonces me convertí en herrero.

3

Qué oficio el del herrero.
Espantar gaviotas de los mástiles, encender
el horno en las bodegas, fabricar
clavos, flechas, coronas de hierro.
Mi amante se alegra por ello.
Qué duro oficio el del herrero.

4

Ya es de noche y no ha cesado de llover.
Para matar el tiempo se cuentan historias

* *Poemas del libro inédito* Historias del mono relojero.

que escucho con mi escudilla de barro.
Hablan de lentejas calientes, hablan
con mucho respeto de mi hermano mayor.
Jamás tuve un hermano mayor.
Isaac no me lo dijo.

5

Pocos saben que Daniel
cautivo en Babilonia
sobornaba soldados por un poco de vino
frecuentaba putas en el templo
domaba fieros leones en el circo.

6

(Me lo contó el león.
La noche del sábado bebimos hasta el alba
y habló como un borracho
hasta quedarse dormido.)

7

Breve como la vida del insecto
aconsejan los viejos maestros.

8

Navegando navegando encontramos un muerto.
Las mujeres le cubrieron con joyas,
pintaron de rojo sus pálidas mejillas
y cantaron como nunca habían cantado.
Es natural.
Jamás habían visto un muerto.
Cuarenta días son muchos para la soledad del Arca.

9

Mi padre no fue herrero, pero fue mi padre.
Por eso me sentó en sus rodillas y dijo
si quieres ser feliz no seas herrero.
Y murió como mueren las viñas en invierno.

10

Ha vuelto la paloma con las plumas mojadas.
El herrero impaciente la espera en su jaula.

Films

Para Patricia Villalobos y Javier Valdés

1

Proyectaban una película de Fellini.
Había payasos revolviéndose en la madrugada
putas dulcísimas y gatos
roncando sobre enormes cubos de basura.
Hicimos el amor en las calles de Roma.
Ella silbaba distraída una canción y las nubes
borraban lentamente las copas de los árboles.
Afuera el viento velaba la ciudad dormida.

2

Proyectaban una película de Buñuel.
Había curas tomando chocolate
ojos cortados y ovejas
atravesando sórdidas mansiones.
La dulce Catherine se desnuda ante un joven
pordiosero
y un hombre con aspecto de tinieblas
acaricia el blanco cuerpo de una estatua.
Ella me cogió azorada del brazo y me dijo
que por favor me controlara que la mirada de Dios
se cernía sobre nosotros.
Perdidos en la más negra y vacía noche de este sueño.

Tres Historias de Mar

Para Luis Jaime Cisneros

En un viejo cuarto con olor a humedad

Un anciano se apoya al pie de su ventana
y mira al vacío con los ojos cansados.
A su lado hay una mesa con remedios, jarabes
y una pluma de ganso
oculta entre las secas páginas de un libro.

Ese libro cuenta la historia
de un hombre que perdió la dirección de su isla
y navega durante años sin poder encontrarla.
«Yo fui ese hombre», murmura el viejo.
Y vuelve a recordar su vida al pie de la ventana.

Fragmento de las Memorias del Capitán Garfio

La historia es sólo un libro polvoriento, papeles
que una mano libró para siempre del abismo,
mariposas
que el ojo ve y no ve detrás de la pantalla.
Escucho a lo lejos el oleaje del mar.
Cómo recuerdo mi barco pirata, las blancas
patillas de mi enano sirviente,
las orejas en punta del fauno Peter Pan.
Recuerdo también al cocodrilo que se comió mi mano.
Algún día lo habré de matar.

Son las seis y debo escobillar un barco

Conforme a los principios de la ciencia
logré sacar el barco
de tu botella de vidrio
«Inútil trabajo»
dice alguien que se parece a Phlebas
con su pata de palo.

Eduardo Chirinos

Los republicanos españoles en 1939: política, inmigración y hostilidad*

La derrota del gobierno republicano en 1939 provocó la emigración de miles de españoles a América, en particular a México. Esta emigración tuvo un perfil propio que permite diferenciarla de los anteriores contingentes ibéricos que llegaron a nuestro país. Se trataba de gente que por razones políticas debía abandonar su patria para ir a otra nación que la aceptara. En febrero de 1939, el primer paso de medio millón de individuos provenientes de España fue buscar asilo en Francia, cuya frontera les sirvió de puente durante un tiempo. A mediados de ese año, cuando ya se temía el estallido de una guerra europea, México decidió aceptar parte de este contingente.

Los peninsulares que llegaron a México no eran los típicos españoles inmigrantes en busca de fortuna que México había conocido durante siglos, sino gente con motivaciones diferentes y con características distintas. Su objetivo era tratar de salvar su vida y mientras tanto, incorporarse a la vida mexicana, esperando el regreso a la patria de la que fueron arrancados.

El México presidido por Lázaro Cárdenas estaba surcado por múltiples problemas de tipo económico y social y el ambiente político se encontraba lleno de contradicciones surgidas, sobre todo, por el enfrentamiento entre los diferentes grupos que representaban distintas ideologías e intereses. En este contexto el anuncio de la admisión de los republicanos españoles derrotados, provocó respuestas que contrastaban radicalmente entre sí. Por una parte se produjo la algarabía de organizaciones como la Confederación de Trabajadores Mexicanos, presidida por Vicente Lombardo Toledano, que preparó el recibimiento, en colaboración con el gobierno; en el otro extremo se produjo la reacción de los grupos anticardenistas, antirrepublicanos o anticomunistas, que manifestaron su consternación ante la llegada de los republicanos españoles.

El objetivo del presente trabajo es doble. Por un lado, analizar esa oposición y la manera en que ésta se desarrolló, y mostrar que en términos generales la política de inmigración del gobierno mexicano fue partidaria del ingreso de extranjeros, sobre todo españoles, por ser afines a nuestra cultura, y cómo esa inmigración fue benéfica para el país. Por otro, que la decisión del gobierno mexicano obedeció a la política cardenista de ayuda a la República española, así como a cuestiones de carácter humanitario, pero sobre todo a la afinidad de nuestro gobierno con el de la España republicana.

La invitación hecha por Cárdenas a los emigrados, para que vinieran a residir a nues-

* *Este estudio surgió de un seminario sobre el exilio español que dirigió la doctora Clara E. Lida en El Colegio de México, en 1986.*

tro país, era una medida congruente con los principios ideológicos, así como una decisión de importancia política. Además, aunque no de modo fundamental, también era acorde con las medidas demográficas que había emprendido México en 1935, dentro del plan sexenal, en el cual se precisaron las bases de la inmigración general que se irían modificando por medio de las tablas diferenciales de 1937 y 1938.[1]

Para comenzar veremos brevemente algunos antecedentes sobre política demográfica de México, para entender mejor cómo los contingentes que llegaron a la nación a partir de 1937 (cuando fueron admitidos, aproximadamente 500 niños españoles; el posterior arribo en 1938 de un grupo de intelectuales, y, por último, la inmigración de varios miles entre 1939-1949) contrariamente a lo que algunos alegaron no afectaba negativamente al país desde el punto de vista demográfico. Es más, esta apertura, fue planeada como útil y necesaria para el desarrollo material de México en esos momentos, así como congruente con el desarrollo social y cultural.[2]

La inmigración española entre 1937 y 1940

Para entender mejor la política de inmigración seguida por México en el período que nos concierne, es necesario analizar brevemente algunos de sus antecedentes. Desde la primera mitad del siglo XIX, durante la reforma, en el porfiriato y hasta las primeras décadas del presente siglo, la idea generalizada fue que México era un país extenso, con grandes recursos naturales y poca población.[3]

En la primera década de este siglo, el déficit de población se trató de cubrir con varias medidas, entre las cuales estaba lograr un flujo de inmigrantes extranjeros que desearan establecerse en el país.[4] La admisión de extranjeros no debía hacerse en forma indiscriminada, sino adaptándola a las condiciones y necesidades particulares de ese momento.

En los primeros años de la Revolución las autoridades consideraban «el aumento de población como el mayor y más efectivo crecimiento de nuestra riqueza».[5] En general, la opinión de esa época se inclinaba por una política poblacionista basada en la inmigración libre, así como en el crecimiento natural.[6]

[1] *Cárdenas, 1984, p. 36; Hernández, 1981; Loyo, 1935, p. 456; Matesanz, 1982, p. 171; Llorens, 1976, p. 125; Pla, 1985, pp. 45-51. Secretaría de Gobernación, «Acuerdo por el cual se fijan las tablas diferenciales que regirán la admisión de extranjeros en calidad de inmigrantes durante 1938 y 1939», en Matesanz, 1978, pp. 49-49, 52-54.*

[2] *Ruiz Funes y Tuñón, 1982, pp. 34 y 39; Pla, 1985; pp. 41-44; Smith, 1955, p. 305; Loyo, 1935; pp. 366, 367 y 370.*

[3] *Desde comienzos del porfiriato se planteó la necesidad de traer colonos extranjeros a poblar nuevas tierras o a ocupar las que habían sido desamortizadas procedentes de comunidades indígenas. A partir de la segunda presidencia de Porfirio Díaz, la colonización se paralizó casi totalmente a causa de la oposición de políticos, terratenientes y compañías deslindadoras. Véase Lida, 1981, pp. 1, 2, 6. Al parecer en ese período las metas poblacionales y colonizadoras no se alcanzaron, pero la inmigración española, en cuanto sector comercial, contribuyó al desarrollo del país.* Op. cit., *p. 13; González Navarro, 1974, pp. 43, 120.*

[4] *Loyo, 1935; pp. 366-367.*

[5] *González Navarro, 1974, pp. 19, 120; Loyo, 1935, p. 453.*

[6] *Loyo, 1935, p. 453.*

En 1926 se decretó la ley de inmigración que regulaba ese tipo de trámites;[7] y en 1930 se creó el Consejo Consultivo de Migración. En 1931, época de crisis económica, se acordó prohibir la entrada de inmigrantes que pretendieran trabajar en México a fin de proteger a los asalariados mexicanos.[8]

En 1934, año en que Lázaro Cárdenas inició su gobierno, se elaboró la política demográfica del país, que contemplaba los problemas fundamentales: tamaño de la población con sus aspectos constitutivos —natalidad, mortalidad y migración—, la distribución de los habitantes y el nivel educativo y de salud. Para lograr aumentar el tamaño de la población se confiaba más en el aspecto natural que en el aspecto inmigratorio, pero no se descartó esta última medida, e incluso se planeó estimular la inmigración.[9]

La Secretaría de Gobernación en noviembre de 1937 acordó, las «tablas diferenciales», es decir, los lineamientos oficiales a partir de los cuales el gobierno debía controlar la inmigración de extranjeros durante 1938.[10] Según éstas serían admitidos nacionales de diversos países sin limitación de número, entre los cuales se encontraba España, siempre y cuando cumplieran una serie de requisitos especificados en dichas tablas;[11] en septiembre de 1938, el gobierno hizo precisiones en la política integral de población, con la finalidad de regularizar la permanencia de los extranjeros, y buscar su asimilación. En el cuarto informe de gobierno de Cárdenas, éste anunció que la Secretaría de Gobernación reglamentaría la estancia de los residentes y exigiría que se dedicaran a la agricultura, a la industria o al comercio de exportación, y que abandonaran las actividades mercantiles interiores a las que habían dedicado su trabajo, desplazando a los nacionales; además pidió a los extranjeros no se establecieran en las capitales de los Estados para evitar la congestión.[12] En torno a la asimilación, la propia Secretaría «cuidaría de que disfrutaran de garantía y estímulos aquellos extranjeros que encaminaban sus aptitudes hacia la producción agrícola e industrial y que no constituyeran grupos étnicos, espirituales y también antagónicos al movimiento progresista de la Revolución».[13]

Dos meses más tarde, se publicaron las tablas diferenciales para 1939. En ellas se daba preferencia a hombres solteros menores de 25 años, que hablasen español, que no tuvieran prejuicios raciales; estuvieran dispuestos a formar familia mestiza mexicana, y fueran susceptibles de asimilación a la vida cultural del país.[14] De hecho la población española era mayoritaria dentro del grupo extranjero (véase gráfica 1).

Las tablas diferenciales no contemplaban situaciones particulares, por lo que se tuvo que elaborar un acuerdo especial para poder admitir a los refugiados españoles asilados

[7] *González Navarro, s/f., p. 584.*

[8] *González Navarro, s/f., p. 593.*

[9] *El plan sexenal elaborado en 1935 concreta estas ideas. Los problemas esenciales eran* (a) *la deficiencia cuantitativa de habitantes;* (b) *la deficiencia cualitativa, estado de salud precario y nivel cultural pobre;* y (c) *la distribución desequilibrada de los mexicanos en el territorio. En particular se hablaba de los braceros; se buscaría regresarlos e integrarlos al desarrollo económico nacional. Loyo, 1935, p. 456.*

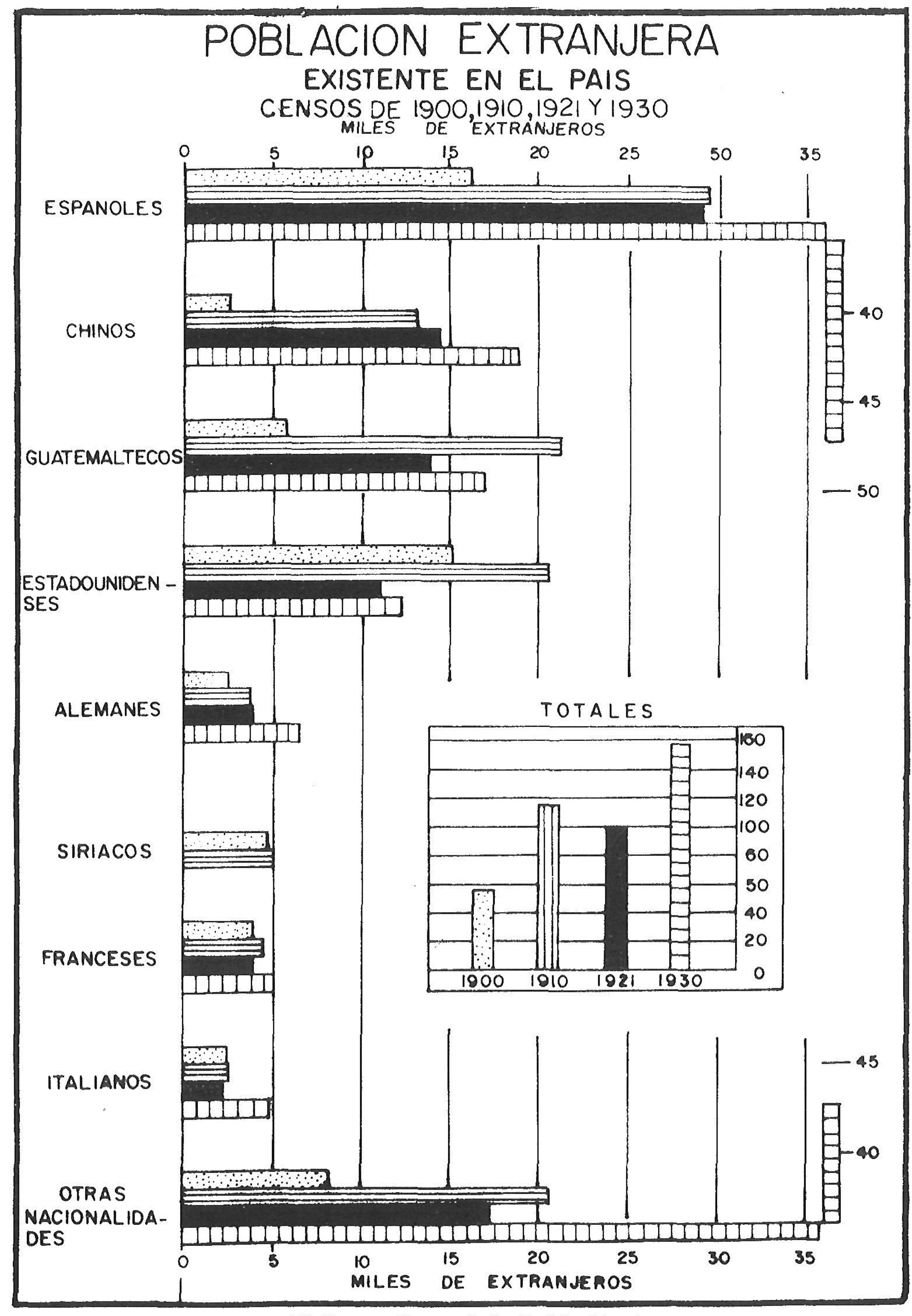
[10] Diario Oficial, *19 de noviembre de 1937.*

[11] *«Tabla diferencial que regiría la admisión de inmigrantes durante 1938», Matesanz, 1978, p. 48.*

[12] *«Tabla diferencial que regiría la admisión de inmigrantes durante 1939», Matesanz, 1978, p. 48; Kenny y otros, 1979, p. 33.*

[13] *Matesanz, 1978, pp. 52-54.*

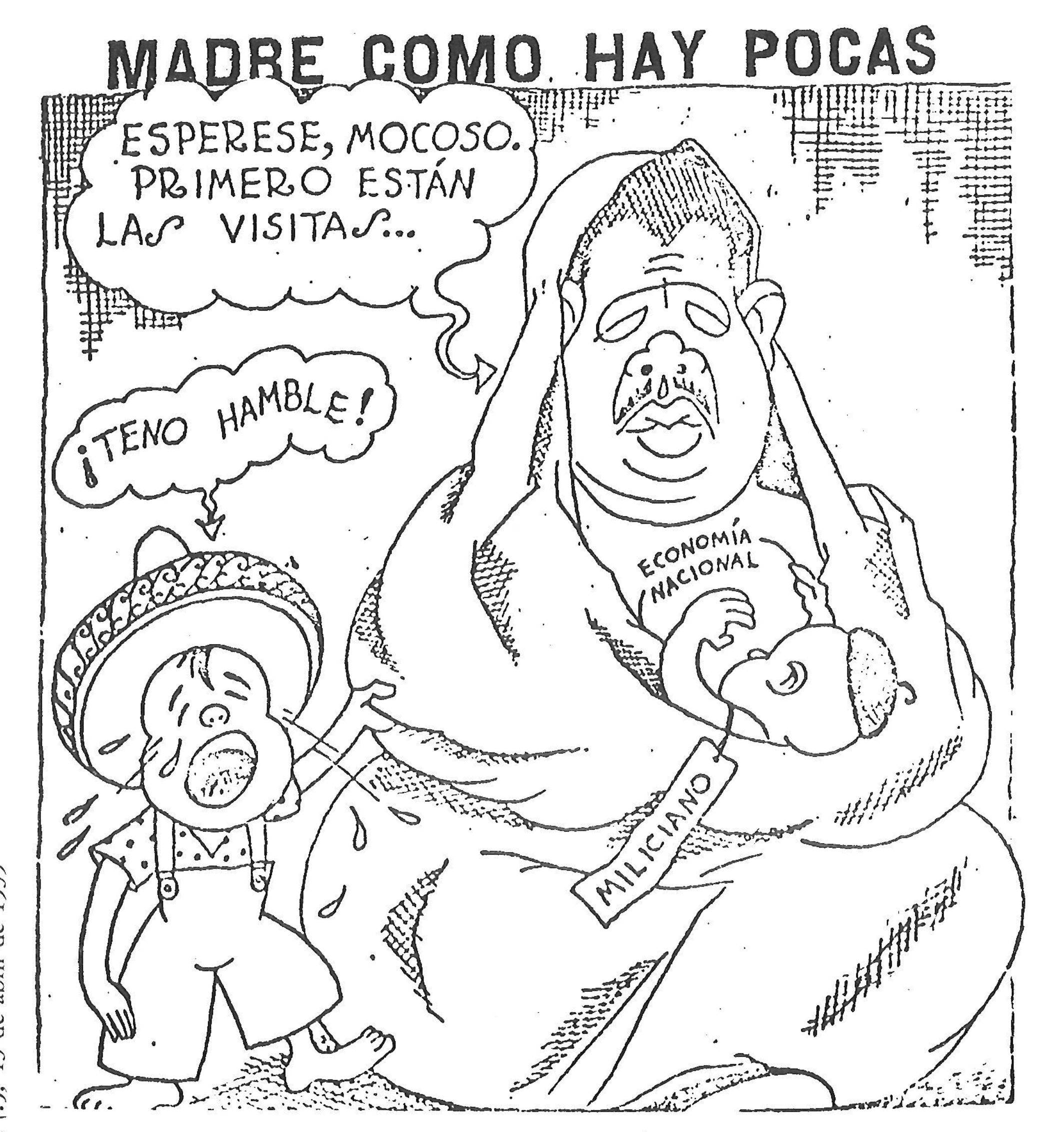
[14] *Matesanz, 1978, pp. 52-54.*



Gráfica núm. 1 **V Censo General de Población (1930)**

La población española representa el porcentaje más alto de extranjeros en México, sobre todo a partir del censo de 1930.

en Francia después del final de la guerra civil, a principios de 1939.[15] Fue así que la Secretaría de Gobernación publicó en la prensa de México las condiciones de su admisión.[16] La resolución fue tomada por medio del Consejo Consultivo de Migración, en el que se aceptaba la llegada de grandes núcleos de refugiados españoles asilados en Francia, que pudieran crear nuevas fuentes de riqueza y vigorizar la economía nacional.[17]



La Reacción (?), 13 de abril de 1939

[15] Diario Oficial, *1 de noviembre de 1938.*
[16] El Nacional, *3 de abril de 1939, pp. 1 y 8.*
[17] *Rubio, 1977, pp. 842, 843.*

Las características que debían tomarse en cuenta eran las siguientes: primero, debían tener los elementos indispensables para sostenerse mientras se instalaban e iniciaban sus labores productivas; segunda, dado el desempleo en México —unos 300.000 desocupados—, y la falta de oportunidades de trabajo, debía excluirse a todo aquel que pudiera competir con los trabajadores y profesionistas mexicanos para evitar desplazamiento de trabajadores nativos.[18]

La inmigración española de 1939 fue utilizada, por la prensa opositora al gobierno, para tratar de mostrar cómo Cárdenas prefería a este grupo, en lugar de prestar ayuda a los trabajadores mexicanos que se encontraban en Estados Unidos. Esto no era cierto, pues las autoridades de México estaban haciendo lo posible por combinar la ubicación de los refugiados españoles con la repatriación de los braceros mexicanos. Sin embargo, en el momento de darse a conocer la noticia de la llegada del grupo, español, *La Reacción (?)* publicó críticas y caricaturas ridiculizando a Cárdenas.

Los españoles instalados en México antes de 1930, se encontraban en las ciudades principales como la capital, Veracruz y Puebla. El número total de españoles se había incrementado desde 1900, y según el V Censo General de Población, ascendían a 47.239 (véase cuadro núm. 1). Estaban dedicados al comercio, en un 21,94 % y otro porcentaje similar se dedicaba al trabajo doméstico, en particular las mujeres. Por lo tanto el gobierno se propuso regular tanto el lugar de residencia, como el tipo de empleo (véanse cuadros 2 y 3).[19]

Cuadro núm. 1*

Población total de la República Mexicana y población española por sexos

Años	Total de población	Población española	Españoles Hombres	Españoles Mujeres
1900	13.601.272	16.280	13.377	2.903
1910	15.160.369	29.541	22.899	6.642
1921	14.334.780	29.115	21.063	8.052
1930	16.552.722	47.239	27.939	19.300
1940	19.653.552	21.022	14.397	6.625

* V Censo General de Población de 1930 y VI Censo General de Población de 1940.

[18] *«Comunicado de la Secretaría de Gobernación de México, del 2 de abril de 1939, estableciendo las condiciones de admisión de los refugiados españoles», Rubio, 1977, pp. 842-843.*

[19] *El problema de los braceros emigrados a Estados Unidos adquirió nuevamente interés. Desde 1931 la opinión pública había puesto su atención en este asunto; en el período 1930-1933 se repatriaron a más de 311.000 mexicanos. El problema estaba latente, se consideraba que no se había solucionado. Loyo, 1935, pp. 365-369;* El Nacional, *3 y 4 de abril de 1939. De acuerdo a un reciente estudio sobre repatriados mexicanos procedentes de Estados Unidos, durante la Gran Depresión salieron más de un millón de inmigrantes mexicanos. La repatriación espontánea y organizada alcanzó buenos resultados entre 1929 y 1939. Sin embargo, en 1940 aún había 454.417 pobladores de origen mexicano en Estados Unidos. Guerin González, Camille, 1985, pp. 242, 249 y 270.*

Cuadro núm. 2*

Ocupación de los españoles por ramo económico en 1930

	Números absolutos	Porcentajes
Agricultura, silvicultura, caza y pesca	1.840	3,89
Extracción de minerales	—	0,18
Industria	1.244	2,63
Comunicaciones y transportes	—	0,76
Comercio	10.363	21,94
Administración pública	—	0,46
Trabajo doméstico	11.637	24,63
No especificadas	4.552	14,84
Ocupaciones improductivas	16.413	34,74

* V Censo General de Población de 1930.

Cuadro núm. 3

Distribución de la población española en algunos Estados de la República Mexicana según el V Censo de Población de 1930

Estado	Total	Hombres	Mujeres
Distrito Federal	22.754	13.415	9.339
Veracruz	2.531	1.548	983
Puebla	1.939	1.053	886
Chihuahua	282	164	118
Coahuila	676	401	275
Tamaulipas	1.328	830	498
Hidalgo	387	247	140
Oaxaca	165	109	56

A partir del mes de abril de 1939, empezaron las llegadas masivas de españoles. Los cálculos del número de refugiados que ingresaron a México varían mucho de acuerdo a cada autor: así, las cifras para 1939 oscilan entre 4.890 a 7.000 (véase cuadro 4).[20] Algunos investigadores como Fagen, creen que debieran ser mayores debido al subregistro y al número de individuos que viajaron por su cuenta, con recursos propios de los cuales se desconocen las cifras.[21]

[20] *Smith, 1977, p. 305; Matesanz, 1978, p. 12.*

[21] *Fagen, 1975, p. 40.*

Después de los contingentes que llegaron a mediados de 1939, el traslado se suspendió temporalmente debido a la falta del transporte, por el estallido de la guerra en Europa. El 23 de agosto después de la invasión alemana a Francia este gobierno, junto con el mexicano, decidieron trasladar lo más rápidamente posible a los refugiados asilados en ese país.[22] El gobierno mexicano, dadas las circunstancias, decidió tomar a su cargo el transporte marítimo hacia México.[23] En octubre de 1940 se comunicó a los refugiados el acuerdo de inmigración a México, mediante el cual se les aceptaba. No había restricciones y se mencionaba que la única condición, era expresar libremente su deseo de inmigrar al país; en ese año llegaron 1.746 españoles.[24] La situación bélica europea obligó a que los trabajos de documentación, censo, arreglo de transporte, alimentación, etc., tuvieran que hacerse con gran prisa. El objetivo del gobierno era salvar a los españoles en peligro inminente de «caer en manos de un enemigo implacable a merced de la desventurada eventualidad que para la República francesa creó la guerra en su territorio».[25]

Cuadro núm. 4

Inmigración de españoles a México (1939-1942)*

Total de inmigrantes	1939	1940	1941	1942	Fuentes
15.000	4.890				Fagen, 1975, 39
12.125	6.234	1.746	1.611	2.534	Dirección General de Estadística
12.125	6.234	1.746	1.611	2.534	Smith, 1955, 237-238
15.000					Palavichini, 1945, 272, en Fagen, 1975, 39
16.000					Fresco, 1950, 53
30 a 40.000					Matesanz, 1978, 12
	7.000				Rubio, 1977, 173
	6.304				Kenny y otros, 1979, 33

* Las cifras de los distintos autores varían, sobre todo, en cuanto a totales, sin embargo, para 1939 coinciden, en general, pues se basan en los cálculos dados por la Dirección General de Estadística, publicada por Smith, 1955, 237-238.

[22] *Parker, 1985, p. 383; «Carta del ministro francés de Asuntos Exteriores al de México con respecto al acuerdo sobre refugiados españoles», Rubio, 1977, pp. 921-926.*

[23] *Rubio, 1977, pp. 921-926.*

[24] *«Circular que envía el ministro de México en Francia a los refugiados españoles comunicándoles la celebración del acuerdo franco-mexicano de emigración», Rubio, 1977, pp. 925-932.*

[25] Diario Oficial, *8 de febrero de 1941.*

Para resumir, hasta 1940 la tasa de crecimiento poblacional en México era reducida, por lo que se implementaron diversas medidas para tratar de elevarla. La política demográfica en ese período tendía a propiciar la inmigración, para contribuir al aumento de la población. Los sucesos acaecidos en 1939, en particular la guerra civil española, dieron la oportunidad al gobierno de México de incrementar, aunque en muy pequeña medida, el número de habitantes; según las cifras más altas no llegaron a más de 30 ó 40.000 los refugiados españoles establecidos en México.[26] Sin embargo, no fue una inmigración intrascendente, pues el tipo de personas que arribaron inyectaron vitalidad en los diferentes ramos de la economía, las ciencias, las artes y otras disciplinas, y que describiremos más adelante al tratar las características del grupo que ingresó en 1939. Para finalizar, notemos que el mayor contingente de inmigrados llegó durante 1939; en 1940 y 1941 el número se redujo considerablemente; en 1942 aumentó un poco, para descender los tres años siguientes. La inmigración republicana continuó hasta 1948, pero sin alcanzar nunca las cifras de 1939.[27]

Cuadro núm. 5

Inmigración de españoles a México (1937-1949)*

Año	Inmigrantes de todas las nacionalidades	Inmigrantes de nacionalidad española	Inmigrantes españoles**		
			Hombres	Mujeres	Niños menores de 14 años
1937	1.030	187	91	96	36
1938	708	117	45	72	33
1939	7.097	6.236	3.884	2.352	1.161
1940	2.593	1.746	1.034	712	309
1941	2.544	1.611	898	713	306
1942	3.407	2.534	1.492	1.042	521
1943	1.797	284	124	160	53
1944	2.318	510	262	248	123
1945	1.641	587	305	282	122
1946	3.869	1.423	831	592	195
1947	4.916	2.503	1.408	1.035	349
1948	3.509	1.020	498	522	157
1949	2.445	813	363	450	142

* Cifras obtenidas en la Dirección General de Estadística del Ministerio mexicano de Economía Nacional. Tomado de Smith, 1955, 305.
** Incluye sólo a las personas que ingresaron al país bajo la categoría de inmigrantes.

[26] *Matesanz, 1978, p. 12.*
[27] *Smith, 1977.*

La llegada de los refugiados españoles

Con el fin de movilizar al grupo de asilados españoles en Francia y llevarlos a México, se crearon varios organismos de ayuda. Uno de ellos, el «Servicio de evacuación de los republicanos españoles» (SERE), formado por Juan Negrín, tenía la finalidad de ayudar al traslado de los refugiados y procurar su manutención, mientras éste se llevaba a cabo. En él participaban representantes de todos los partidos del Frente Popular de 1939, así como autoridades del gobierno mexicano. Fue por medio de este organismo que llegaron los grupos emigrados de 1939, a bordo del «Sinaia» y el «Méxique». Parte de la prensa mexicana acusaba a esta institución de pertenecer al comunismo francés.[28] Otra organización, la «Federación de organismos de ayuda a la República española» (FOARE), contribuyó también en el traslado de los refugiados, y la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM), prestó su colaboración por medio de este organismo. La «Junta de ayuda a los refugiados españoles» (JARE) fue otra de las instituciones que intervinieron; ésta se creó de acuerdo al Estatuto de las Cortes Españolas por la Diputación Permanente, el 31 de julio de 1939. Su finalidad era contribuir con lo necesario para ayudar a los republicanos, y la presidía Luis Nicolau d'Olwer, gobernador del Banco de España durante la guerra civil. El delegado en México era Indalecio Prieto. En esta junta se incluían representantes de los partidos legales en la República, excepto los comunistas, que por su parte colaboraban en el SERE.[29] Además de la JARE y la SERE, estaba el «Comité técnico de ayuda a los españoles en México», establecido también por Juan Negrín, y que probablemente colaboró con el SERE, en julio de 1939. Por su parte algunos miembros de la colonia española en México se organizaron para dar asistencia a los refugiados, con comida y otros artículos.

Respecto de estas dos organizaciones, JARE y SERE, se especuló mucho. Se dijo que la creación de la JARE se debió al repudio del gobierno de México hacia la actuación de Negrín y del SERE, por estar asociados con comunistas, y que por ello se decidió que la JARE tomara a su cargo la administración de los recursos para el traslado e instalación de los refugiados.[31] Dos años después, el 21 de enero de 1941, el gobierno de México creó un organismo que sustituyó las funciones de la JARE, y con esto, terminó con los conflictos que se habían suscitado:

> México asume una parte de la responsabilidad de proteger esta organización y, por tanto, necesita ponerla bajo salvaguardia de una institución que funcione autorizada por nuestras leyes (...) La Secretaría de Relaciones Exteriores invitaría a la JARE a constituir un organismo que controle el manejo de recursos económicos.[32]

Desde el inicio de la guerra civil, Cárdenas estableció relaciones amistosas y de solidaridad con la República española, y las continuó después de su derrota. Simpatizaba con este país e identificaba sus logros con los de México. Mantuvo una actitud de ayuda

[28] *Smith, 1977, p. 223.*

[29] *Smith, 1977, p. 223.*

[30] *Smith, 1977, p. 236.*

[31] *Smith, 1977, p. 236.*

[32] *«Decreto para la creación de la Comisión de Ayuda a Refugiados Españoles, que sustituyó a la JARE, 27 de noviembre de 1942», Rubio, 1977, pp. 946-949.*

tanto como intermediario en la compra de armamento, cuanto ofreciendo recibir en su suelo a un grupo de niños en 1937 y a otros contingentes en 1938, para finalmente abrir sus puertas a los miles de españoles que buscaban refugio en su huida de la violencia y la muerte.

La admisión de los refugiados españoles adquirió para nuestro país connotación política. Grupos sindicales, como la Confederación de Trabajadores Mexicanos dirigida por Vicente Lombardo Toledano, los apoyaron. Otros organismos y grupos se manifestaron de manera hostil, sobre todo por cuestiones de carácter ideológico. De tal forma que podemos afirmar que su admisión tuvo un matiz eminentemente político, pero de ayuda a un pueblo y su gobierno.

El ofrecer hospitalidad a los derrotados españoles no se contraponía con el programa demográfico de México, más aún, lo favorecía, pues en circunstancias normales difícilmente se hubiera logrado traer un flujo de inmigrantes de tan alta calidad. Pero, a pesar de lo anterior, la situación interna de México propició que los contingentes que llegaron al país, crearan una oleada de protesta. Cada día se sucedían los artículos en la prensa acusando al gobierno, a los republicanos, a los políticos españoles o a los diplomáticos mexicanos, de estar causando la desgracia del país.

Actitudes hostiles hacia los refugiados

En abril de 1939, la preocupación de los mexicanos giraba alrededor de varios temas. Entre otros, la sucesión presidencial, la expropiación petrolera, la guerra en Europa, los trabajadores mexicanos en los Estados Unidos y su repatriación, la guerra civil española y la inmigración de los refugiados a ese país.[33]

El anuncio de la admisión de los republicanos españoles produjo efervescencia entre los grupos políticos mexicanos contrarios al gobierno de Lázaro Cárdenas, al gobierno legítimo de España, o bien, a ambos. Aun cuando no es sencillo distinguir a estos grupos, intentaré identificar algunas de las asociaciones y su ideología para analizar los motivos por los que se opusieron a los refugiados. Sus miembros suponían que en vista de las reformas efectuadas por la República española en los mismos campos que Lázaro Cárdenas, éste reforzaría su posición, ayudado tal vez por los políticos españoles.[34] Los dirigentes republicanos y los inmigrantes tenían fama de opuestos al clero, y eran considerados «rojos» por los anticomunistas mexicanos. Los hispanófilos profranquistas, en su mayoría integrantes de la antigua colonia española en México y de las asociaciones católicas, sentían peligrar la religión con la llegada de lo que ellos llamaban «la canalla española».

En este trabajo no pretendo deslindar cada una de las facciones opositoras, puesto que los intereses de estos grupos, y sus motivaciones en ocasiones se traslapaban. De tal manera, me concretaré a mencionar aquellas organizaciones, agrupaciones o personas que se manifestaron contrarias a la llegada de los republicanos, ya sea por medio

[33] *Medin, 1976, p. 38; el problema de braceros a Estados Unidos se reavivó en 1939. Se acusó a Cárdenas de preferir a los republicanos antes que a los mexicanos.*

[34] *Para mayor información véase Jackson, 1980, pp. 14-19.*

de la prensa, de mítines en las calles, o por cualquier otro medio. Sin embargo, los agrupé con el objetivo de mostrar por medio de ejemplos, cómo se fue manifestando el descontento de estas facciones.

a) Los grupos inconformes con el régimen cardenista debido a las reformas en materia agraria, industrial, social, educativa y religiosa. Estos encontraron en la decisión del gobierno de ofrecer ayuda al hermano en desgracia, un motivo de ataque al gobierno y a Lázaro Cárdenas, en particular. Esta primera categoría estaba representada en todos sus matices, por las organizaciones de derecha que en su malestar y oposición a la admisión de los «rojos milicianos»,[35] en mayo de 1937 habían integrado la «Unión Nacional Sinarquista». Esta era una agrupación de ideas ultraconservadoras, constituida a partir de grupos cristeros del Bajío que defendían la religión y el clero, y se oponían a la admisión de los refugiados a los que acusaba de anticlericales.[36]

Dos años después se constituyó el Partido Acción Nacional, cuyo presidente fue Manuel Gómez Morín, experto en la Hacienda pública, fundador del Banco de México y del Nacional de Crédito Ejidal. El propósito de Gómez Morín era organizar el país dentro del capitalismo moderno y pensaba que Lázaro Cárdenas lo llevaba a la «socialización» o «comunización».[37] Este dirigente instrumentó una gran campaña contra los republicanos que para él «constituían un peligro ideológico para México con sus ideas socialistas y comunistas».[38]

Por otra parte, había también organizaciones de tipo fascista, como «las camisas doradas», que desde tiempo atrás se mostraron en franca oposición al gobierno, por su política democrática.[39] La «Escuadra Tradicionalista de México» y la «Falange», se habían formado a raíz de la guerra civil española y constituían otros grupos extremistas opuestos al gobierno y a los republicanos. Todos ellos establecieron un frente común contra el comunismo de esa época, que veían encarnado en los «rojos españoles».[40]

b) También dentro del periodismo, tenía Cárdenas enemigos acérrimos, como Aquiles Elorduy que en su juventud había sido maderista. Este, que tenía intereses económicos en relación a la industria petrolera, pensaba que la expropiación era injusta, y atacaba constantemente esta medida. Como director de la revista semanal *La Reacción (?),* dirigía sistemáticamente acusaciones contra el gobierno, en particular contra la decisión de Lázaro Cárdenas de aceptar desde el fin de la guerra civil a los españoles que estaban asilados en Francia.[41]

Los ataques de la prensa no se circunscribieron a *La Reacción (?),* ni fueron sólo contra Cárdenas; abarcaron otras publicaciones y a todas las autoridades que de una u otra forma estaban relacionadas con el asunto de los refugiados. En la esfera diplomática

[35] *Matesanz, 1982, p. 171; Smith, 1955, p. 259; Llorens, 1976, p. 1.251;* La Reacción (?), *25 de mayo y 8 de junio de 1939.*

[36] *Moreno, 1982, pp. 150-151.*

[37] *Fernández Barrios y Marcovich de Kozlowski, 1978, p. 130.*

[38] *Blanquel y Cedillo, 1978, p. 11; Reyes Nevares, 1976, pp. 64-65.*

[39] *Simpson, 1976, p. 317.*

[40] *Reyes Nevares, 1982, p. 61.*

[41] La Reacción (?), *25 de mayo y 8 de junio de 1939.*

se agredió a Narciso Bassols, delegado para hacer los trámites de ingreso de los refugiados, quien por sus ideas socialistas, su actitud honesta en materia fiscal, su agrarismo y sus propuestas de reformas en favor de la educación sexual,[42] contaba con fuertes antipatías en el país. A Bassols se le acusó de asociación con los comunistas en Francia y de ser parcial en la selección de aquellos que deseaban venir al país, por preferir a los que fueran afines a sus intereses ideológicos.[43] Precisamente, éste fue uno de los principales ataques que se hizo extensivo al gobierno de Cárdenas. La propaganda en prensa adquirió gran vuelo durante 1939; los ataques y críticas se basaban en aspectos de tipo formal, tales como que durante el viaje de los españoles cantaban la «Internacional», o que al desembarcar del «Sinaia» los hombres bajaban con el puño en alto. *La Reacción (?)* acusaba directamente a Bassols de haber seleccionado sólo a comunistas:

> Como si se tratara de integrar un equipo de fútbol, el inefable Narciso selecciona a su gusto a los comunistas españoles que encontrarán la paternal protección del gobierno mexicano. Todo aquel que no acepte a Stalin como representante del comunismo ortodoxo, y a Negrín y a Alvarez del Vayo como sus únicos agentes españoles, se queda en los campos de concentración de Francia.[44]



Entre tanto el bello Narciso, hermoso como Stalin, su padre espiritual, arregló en Francia que viniera para México una gran colección de gachupines ZURDOS. (Con eso se dice todo).

***La Reacción (?),* 18 de mayo de 1939**

[42] *Reyes Nevares, 1982, p. 65.*
[43] Novedades, *22 de junio de 1939.*
[44] La Reacción (?), *15 de junio de 1939.*

Notas y caricaturas como las anteriores, evidentemente repercutían en el público mexicano, pues lo predisponían en contra y aumentaban sus temores a que, en realidad, se tratara de gente nefasta que crearía violencia y problemas en el país. Además el creciente nacionalismo en boga, incrementó la generalizada hostilidad contra los «gachupines». El resentimiento se debía a razones históricas «obsoletas», y a reacciones sociales y políticas motivadas por la forma de actuar de los antiguos residentes españoles.[45] Sin embargo cabe declarar que los españoles que llegaron en 1939 nada tenían que ver con la forma de pensar tradicional del «gachupín» que vino a México «a hacer la América» y que se dedicó al comercio con la ayuda de parientes. De cualquier manera, el gobierno a través de Ignacio García Téllez, Secretario de Gobernación, se vio precisado a declarar a la prensa que

> La aceptación de los refugiados está condicionada al grado de persecución y peligro que sufren, ya que se trata de un deber de hospitalidad y protección de la vida humana. Además su número dependerá de los recursos con que cuente el Comité técnico de ayuda a los refugiados españoles, procurando que su ingreso contribuya al desarrollo económico y cultural del país, a fin de evitar que constituyan una carga social.[46]

Sin embargo, los argumentos del Secretario no sirvieron para aplacar las agresiones en contra de los grupos españoles que estaban desembarcando en las costas mexicanas. Una vez más *La Reacción (?)* azuza al público:

> Llegan los milicianos. Los comunistas hispanos comienzan a llegar, en grandes partidas, a la tres veces H. Veracruz. En previsión de que el pueblo jarocho demuestre la inevitable cordialidad y regocijo que lo animan hacia los comunistas iberos, han salido tropas federales para evitar mítines en el puerto.[47]

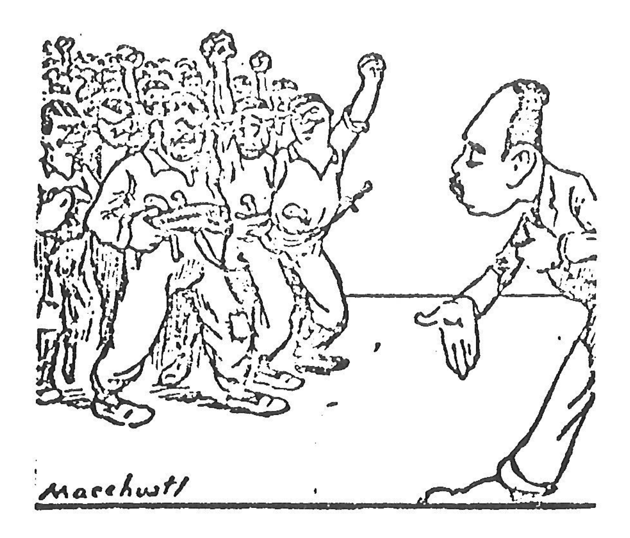
c) Desde el punto de vista político, 1939 fue un año importante, ya que las elecciones presidenciales se encontraban próximas. Los grupos contrarios a Lázaro Cárdenas utilizaron la admisión de los republicanos españoles desde todos los ángulos. Se oían voces de protesta contra los «rojos milicianos», insistiendo en que el plan del gobierno era traerlos a México por motivos políticos. Se decía también que estaban importando gran número de soldados españoles experimentados, para usarlos en caso de que las elecciones no fueran favorables a los deseos del gobierno, y que se tuviera que usar la fuerza.[48]

[45] *Matesanz, 1982, pp. 166-167.*

[46] El Universal, *17 de junio de 1939.*

[47] La Reacción (?), *15 de junio de 1939.*

[48] Excelsior, *2 de septiembre de 1939;* La Reacción (?), *18 de mayo de 1939.*



Nuestro presidente conocedor a fondo de sus méritos, se apresuró a recibirlos y los saludó con esta cariñosa frase: «Camaradas, nuestro país está libre de competidores. Antes de que lleguéis se limpió el campo para que podáis ejercer vuestra profesión, "A TODO TRAPO"» *(La Reacción (?),* 18 de mayo de 1939.

Los grupos políticos que se preparaban para la lucha electoral fueron identificados en la revista *Futuro* como pertenecientes a dos tendencias: el sector democrático y progresista que había apoyado al gobierno republicano de España, y el sector de los «partidarios declarados o emboscados del callismo», que apoyaban a Franco y toda política fascista. Estos últimos realizaron actos de protesta contra el asilo que Cárdenas ofreció a los milicianos internacionales, y según *Futuro,* «fueron secundados por la prensa reaccionaria y fascistizante». Los miembros de las brigadas internacionales a las cuales se les ofreció asilo fueron los de las: «11A», «12A», «14A», «15A», y la «Brigada Garibaldi». En esa misma revista se publicó un artículo a favor de estos «hombres que serían elementos útiles en cualquier nación; hombres que *crearán y trabajarán* en México».[49] La respuesta no se hizo esperar: una ola de protestas se levantó contra la entrada de estos milicianos, y hubo demostraciones callejeras violentas; la más importante ocurrió en la avenida San Juan de Letrán.

d) Organizaciones anticomunistas y profranquistas, a las cuales apoyaba una parte de la colonia española con inversiones mercantiles, industriales y agrarias, tampoco estaban de acuerdo con el gobierno cardenista porque sentían que afectaba sus intereses, y porque estaban más vinculados con la España de Franco.[50] La pugna entre algunas autoridades mexicanas y la colonia española existía desde antes. Ya el 10 de marzo de 1937, Ramón P. de Negri, embajador de México en España, había atacado a la colonia española en un discurso que es buen ejemplo de hispanofobia, en el que negaba cualquier posible resultado positivo de la conquista y colonización de América y sólo resaltaba los aspectos contrarios:

[49] Excelsior, *18, 25, 28, 31 de enero de 1939. La oposición era en particular, a la admisión de los miembros de las brigadas internacionales;* Futuro, *36, febrero de 1939.*
[50] *Martínez de la Vega, 1982, p. 16.*

Con el ejército, con la aristocracia, con la Iglesia, con el feudalismo español, que hicieron de México y de toda América una tierra de conquista, una colonia para la explotación del hombre, que nos dejaron latifundios, el fanatismo religioso, la opresión política, la incultura y sus consecuencias no puede tener el mexicano otra relación que la del odio.[51]

Por medio de la prensa los «capitalistas hispanos» agredían a los republicanos sobre todo a causa de su ideología. Se sabía que en los últimos meses de la guerra civil el número de comunistas había aumentado considerablemente, y Franco utilizó al bolchevismo como sinónimo de barbarie. De esta manera era fácil crear un ambiente propicio para impedir el apoyo a los refugiados españoles, y hacer creer que las personas que llegaban al país en 1939 eran comunistas que, además, estaban directamente vinculados con países de esta ideología, como la Unión Soviética.[52]

La asociación entre la colonia española y la Falange, se hizo evidente en un banquete en el Casino Español de la ciudad de México, financiado por la propia Falange, en el cual se brindó por Adolfo Hitler, Benito Mussolini y Francisco Franco. La respuesta del gobierno no se hizo esperar: al día siguiente se declaró oficialmente que México no toleraría una penetración franquista en el país y que si los miembros de Falange no obedecían serían expulsados. El 4 de abril, Cárdenas dio órdenes para la expulsión de tres de sus integrantes, «en vista de su actividad política [en] nuestro país, por violación flagrante de nuestras leyes».[53]

Sería falso decir que todos los integrantes de la colonia española hostilizaron a sus compatriotas; se trató más bien de los círculos económicamente fuertes que se encontraban en la capital, y que en su mayoría eran partidarios de la España nacionalista. En cambio, buena parte de los antiguos residentes españoles en México estuvieron entre los primeros que tendieron la mano a sus hermanos en desgracia. La Secretaría de Gobernación recibió ofrecimientos de trabajo para ellos de algunos hacendados españoles, o de pequeños comerciantes. La colonia española de Veracruz, en particular, se distinguió por la ayuda prestada, al contrario de lo que ocurrió en Puebla, donde se les hostilizó.[54] Un grupo de antiguos residentes españoles insertó un artículo en la prensa manifestando al público mexicano que no estaba de acuerdo con los ataques que hacían contra sus paisanos los «capitalistas españoles», y declaraban que no toda la colonia española estaba contra los refugiados, sino sólo los ricos y fanáticos del franquismo.[55]

Esta actitud negativa la corrobora también Mauricio Fresco, defensor de los emigrados españoles en 1950, quien se asombraba de la oposición que existía dentro de la población peninsular en el país contra los refugiados: «México presenció en aquellos días algo verdaderamente inusitado, los residentes españoles rechazaban a los defensores de la República, a sus hermanos de sangre».[56] Y añadía que los franquistas, «desdeñan a los españoles de la antigua colonia en México por su origen humilde, desposeí-

[51] *Rubio, 1977, p. 159.*

[52] El Universal, *30 de junio de 1939.*

[53] El Nacional, *4 y 5 de abril de 1939.*

[54] *Rubio, 1977, p. 254.*

[55] El Nacional, *8 de junio de 1939.*

[56] *Fresco, 1950, p. 29.*

do, sin aristocracia». Fresco creía que la causa del rechazo, y aun del ataque, era la falta de comprensión que la colonia española tenía tanto de su origen y desarrollo como clase como de su vinculación con los republicanos que en última instancia, defendían sus intereses.[57] En realidad esto no era exacto; los capitalistas hispanos en México en su mayoría eran profranquistas y defendían sus intereses de clase, sus latifundios, empresas comerciales e industrias, que se veían afectados por las reformas del gobierno de Cárdenas de redistribución de tierra, de apoyo a los campesinos y obreros, y de limitar los abusos y la explotación. Los inmigrantes peninsulares tradicionalistas y conservadores exaltaban la empresa de la conquista española, a Hernán Cortés y a los evangelizadores. Pero sería errado creer que la hispanofobia y la hispanofilia eran una mera actitud frente a España; en ellas intervenían con fuerza las reacciones a la política interior: «los enemigos de Cárdenas se oponían al ingreso de los exiliados por sólo el motivo de que él lo auspiciaba, mientras sus amigos lo aplaudían por el motivo contrario».[58]

e) Dentro de los grupos de derecha he considerado también a las agrupaciones católicas que estaban en desacuerdo con la admisión de refugiados que consideraban «comunistas». Para ellos esta ideología implicaba ateísmo, violencia, desorden, crímenes contra el clero, incendio de templos, como había sucedido en España. Por lo menos así lo manejaba la prensa de derecha en 1939, en artículos como el titulado «La canalla española sobre México».[59]

La «Asociación Católica de Jóvenes Mexicanos» se ligó con las asociaciones de la cristiada, la «Unión Nacional Sinarquista», para manifestarse en contra de los republicanos «rojos».[60] Por su parte la «Legión de Mujeres Anticomunistas de México» solicitó ayuda del anticomunista «Comité Revolucionario de Reconstrucción Nacional» para protestar por la llegada de los primeros mil seiscientos combatientes españoles.[61]

El recién fundado *Novedades*, aunque se decía diario independiente servía de medio para manifestar la inconformidad hacia la orientación «socialista» del régimen, y las medidas anticatólicas en educación.[62] Los artículos más fuertes eran los de Jesús Guisa y Azevedo, decidido profranquista y enemigo acérrimo de que vinieran a México los republicanos derrotados.[63] El vocero católico más combativo fue Alfonso Junco, director de *Abside*, desde donde dirigió sus ataques anticomunistas.[64]

f) Otro grupo lo formaban algunos trabajadores, sindicatos y varias organizaciones cuyas razones para oponerse a la admisión de los inmigrantes estaban relacionadas con el temor de ser desplazados de sus labores, dadas las condiciones de desempleo existentes.[65] Aun cuando el líder obrero, Vicente Lombardo Toledano, apoyaba a los republicanos y la mayoría de los trabajadores mexicanos lo secundaban un grupo de éstos

[57] *Fresco, 1950, pp. 30-31.*
[58] *Reyes Nevares, 1982, p. 67.*
[59] El Universal, *20 de junio de 1939;* La Reacción (?), *25 de mayo de 1939.*
[60] *Moreno, 1982, pp. 150-151.*
[61] Novedades, *16 de junio de 1939.*
[62] Novedades, *8, 16 y 19 de junio de 1939.*
[63] *Guisa y Acevedo, 1941, pp. 475-476.*
[64] *Reyes Nevares, 1982, p. 66.*
[65] Excelsior, *16 y 17 de junio de 1939.*

no estaba convencido de que su presencia no fuera a amenazar sus posibilidades de trabajo.[66]

El gobierno había tratado de dar preferencia a los refugiados vinculados con actividades agrícolas y pesqueras, como se especificaba en las tablas diferenciales. Las órdenes de Cárdenas eran que se seleccionara a un 60 % de técnicos y obreros calificados y un 10 % de intelectuales.[67] Entre las medidas que implementaron las autoridades estaba la de ubicar a los campesinos y pescadores refugiados, en sitios adecuados para el desarrollo agrícola y la pesca, dada su experiencia profesional en esas áreas. Se hicieron preparativos para instalar en la hacienda «La Blanca», en el Estado de Veracruz, y a otros en Chihuahua. En este último Estado se abrió una granja en Santa Clara, y se otorgaron 140.000 hectáreas para el trabajo, pero el proyecto no prosperó.[68] Cien familias se trasladaron al Estado de Hidalgo; otras serían enviadas a Guadalajara; algunas más a Tampico. En mayo de 1939, corrieron rumores acerca de un levantamiento en Gutiérrez Zamora, en contra de «la invasión de republicanos españoles»,[69] y se atacaron las disposiciones gubernamentales acusando a las autoridades de haberse comprometido con «el gobierno rojo».[70] En el Estado de México se produjeron grandes protestas, ya que, según *Novedades*, «el gobernador decidió quitar sus tierras a los campesinos de Temaxcalcingo para darlas a los refugiados españoles», en tanto los ejidatarios estaban dispuestos a defenderlas hasta con su propia sangre.[71]

La prensa publicó varias protestas de diferentes agrupaciones o sindicatos, como la laborista Confederación Regional Obrera Mexicana y la anarco-sindicalista Confederación General de Trabajadores, organizaciones a las cuales acudió la «Legión de Mujeres Anticomunistas de México». Esta les pidió ayuda ante la amenaza de que les quitarían «el trabajo y el pan de sus familias a los empleados y obreros mexicanos, para que disfruten de canongías los comunistas extranjeros», y les advertía que ésta era «una forma de atentar contra la patria que no podía tolerarse».[72]

En Metepec el sindicato de la fábrica presentó su protesta ante la decisión de integrar allí a algunos españoles recién llegados, pues argumentaba la escasez de empleos, para los mexicanos.[73] En agosto de 1939 se presentó la protesta local de algunos mineros contra el desplazamiento de trabajadores mexicanos por españoles.[74] Los profesionistas también se quejaron de que, contra la promesa de no admitir extranjeros que pudieran constituir un peligro de competencia para los nacionales, sí les fue permitido su ingreso e instalación.[75] En la práctica el grupo más numeroso que ingresó entre 1941 y 1942 fue el de profesionistas liberales, que ascendió a 2.298. Su presencia ocasionó las protestas de sus detractores:

[66] Excelsior, *4 de agosto de 1939.*
[67] *Rubio, 1977, pp. 231-232.*
[68] *Kenny, 1979, pp. 30-31; González Navarro, s/f., p. 658.*
[69] La Reacción (?), *25 de mayo de 1939; Smith, 1977, pp. 220-225.*
[70] Novedades, *24 de mayo de 1939.*
[71] Novedades, *22 de junio de 1939.*
[72] Novedades, *16 de junio de 1939;* El Universal, *22 de junio de 1939.*
[73] Novedades, *22 de junio de 1939.*
[74] Diario Oficial, *29 de agosto de 1940, p. 5.*
[75] *Rubio, 1977, p. 234.*

> De los mil y tantos agricultores de quienes decíase a voz en cuello que vendrían a labrar la tierra, a dar un impulso poderoso, necesario, a nuestra magra e incipiente agricultura, sólo respondieron a esa incierta denominación unos doscientos. Los demás venían amparados por retumbantes títulos de escritores, pintores, artistas de género vario [...] vinieron en el «Sinaia» unos cuantos albañiles, maestros mecánicos, zapateros y de otros oficios heterogéneos.[76]

En abril de 1939, el sindicato de médicos cirujanos del Distrito Federal también envió un artículo a la prensa manifestando inconformidad con la llegada de médicos españoles si éstos venían a residir en centros poblados y pedían que si se querían establecer en México que así lo hicieran, siempre y cuando se instalarań en regiones que carecieran de ese género de profesionales.[77]

Todo lo anterior presionó al gobierno para que aplicara con vigor lo estipulado tanto en las tablas diferenciales de migración, de las que ya hablamos antes, así como en el acuerdo de admitir refugiados, independientemente de su profesión, en zonas rurales y despobladas donde se habilitarían centros de alojamiento improvisados. Sin embargo esto no resultó; tan pronto como pudieron aquellos refugiados se trasladaron a las ciudades capitales de los Estados, y a la ciudad de México.[78] A mediados de 1940 la mayoría se había concentrado en México y dependían de los subsidios de los organismos de ayuda SERE y posteriormente de la JARE.[79]

g) Por su parte los integrantes del Partido Comunista también se movilizaron para sabotear el recimiento que la Confederación de Trabajadores Mexicanos había organizado a Alvarez del Vayo y a Juan Negrín, en su visita a México. Los comunistas consideraban que la bienvenida se debió efectuar de manera popular y no privada, como si fuera acción personal de Vicente Lombardo Toledano. Así se produjeron varios mítines en la calle Cinco de Mayo y en la avenida Madero.[80] En el fondo también existía la idea de que se podrían suscitar fuertes choques entre los partidarios del general Miaja, ya instalados en México, y los que apoyaban a Juan Negrín. Incluso se habló de la pugna irreconciliable entre estos dos funcionarios españoles, ante la decisión de finalizar la guerra civil y declarar la derrota por parte de Miaja, o de seguir luchando según pretendía Negrín.[81]

Dentro de esta pugna entre los propios republicanos, vale la pena hacer unas breves consideraciones respecto al ataque lanzado por algunos mexicanos contra los representantes del gobierno español. La visita a México en marzo de 1939 de Julio Alvaréz del Vayo y de Juan Negrín, fue motivo de especulaciones: algunos decían que habían venido a arreglar el traslado de los inmigrantes, otros que traían a México parte del tesoro español, joyas y dinero por un valor de 50 millones de dólares.[82] Salvador Novo acusó dos meses después a los políticos españoles de abrir a su nombre «gordas cuentas con

[76] *Rubio, 1977, p. 232.*
[77] Excelsior, *30 de abril de 1939, pp. 1 y 6.*
[78] *Véase «Tabla diferencial de distribución de población española en los Estados de la República», cuadro n.° 3.*
[79] *Rubio, 1977, pp. 242-244.*
[80] Novedades, *18 de junio de 1939.*
[81] Novedades, *2 de junio de 1939. Véase Jackson, 1985, p. 400.*
[82] *Smith, 1977, p. 230.*

el oro del pueblo». Entre ellos mencionaba a Manuel Azaña, Gordón Ordás, Fernando de los Ríos, Juan Negrín, Indalecio Prieto y Julio Alvarez del Vayo. Según este escritor mientras éstos se encontraban «sanos y salvos en el extranjero, y podridos en dinero [...] medio millón de españoles [...] dueños teóricos del tesoro español [estaban] sin cuentas en ningún banco, muertos de hambre, maltratados en Francia.»[83] Aunque el gobierno mexicano se encargaba de dar una semblanza positiva de los representantes del gobierno español, y ponderaba su actuación durante la guerra civil, y las autoridades se entrevistaban con Juan Negrín y Julio Alvarez del Vayo a su llegada a México, se atacaba al gobierno mexicano por querer aprovechar la llegada de las autoridades españolas que venían «cargadas de dinero». En la prensa se publicaron artículos protestando por la llegada del «Vita», que según se decía traía el tesoro del Banco de España.[84]

Los opositores al arribo de los refugiados, y a las ideas sostenidas por sus políticos, trataban de crear un ambiente desfavorable calumniándolos y desacreditándolos. Incluso se llegó a acusar a Negrín de no querer reconocer la derrota en Barcelona ante las fuerzas franquistas para darse tiempo a sacar «el producto de sus robos». Esta misma acusación se hizo extensiva a Julio Alvarez del Vayo.[85] Además de los cargos de «robo», *La Reacción (?)*, en una clara postura anticomunista, atacó a Juan Negrín por su supuesta relación con Stalin:

> El desinterés de Negrín consistió en dar a Stalin la mayor parte del oro del Banco de España, después de recibir su parte, como lo han comprobado los mismos que ayudaron al saqueo, y su eficiencia como guía está demostrada con este hecho; desde el momento en que Negrín asumió el poder, la España republicana fue de derrota en derrota hasta su aniquilamiento.[86]

h) Finalmente, encontramos al grupo nacionalista en tendencias indigenistas y antihispánicas, que había ido creciendo desde la Revolución, y que desde tiempo atrás mostraba un repudio a todo lo español. Este manifestaba ideas más apegadas a conceptos que podríamos denominar xenófobos, que se traducían en lemas como «México para los mexicanos». El grupo utilizó el problema de los braceros emigrados a los Estados Unidos en busca de empleo, y de mejores condiciones de vida, para acusar al gobierno de preferir dar ayuda a los españoles, en lugar de apoyar medidas que solucionaran los problemas nacionales que obligaban a los mexicanos a cruzar la frontera.

Las reacciones en contra de los norteamericanos quizá fueran las más fuertes de todas. En ellas intervenían factores históricos, como la ocupación de México en 1847-1848, y la pérdida a mediados del siglo de gran parte de nuestro territorio. Aunque según González Navarro, también la envidia ante la riqueza de los norteamericanos fueron los motivos de la hostilidad antiyanqui; el sentimiento antiamericano, dice este autor, puede considerarse endémico, con recrudecimientos episódicos. Otras nacionalidades eran repudiadas por diversos factores; por ejemplo, a los chinos se les acusaba de haber desplazado a lavanderas, zapateros, costureras, tamaleras y miembros de otros oficios;

83 *Novo, 1964, pp. 371-373;* La Reacción (?), *8 de junio de 1939.*
84 El Nacional, *16 de junio de 1939.*
85 La Reacción (?), *8 de junio de 1939.*
86 La Reacción (?), *15 de junio de 1939.*

tampoco faltaron las reacciones contra la admisión de refugiados judíos perseguidos en Europa que buscaban refugio en otras partes. Algunas revistas, como *La Reacción (?)*, en tono virulento decían:

> Debemos impedir que vengan a México judíos. No importa la afluencia de «rojos» de España, si de verdad son españoles y hombres de trabajo (aquí se «blanquearán» rápidamente); pero que no venga ni un solo judío más.[87]

Esta etnofobia marcaba también hondas diferencias de opinión, aun en los mismos grupos, en cuanto al grado de xenofobia: para unos era mayor la animadversión por la población judía que por los españoles, a pesar de «su fuerte tonalidad».

Desde el período postrevolucionario hubo un creciente nacionalismo que hostilizó a los españoles, con una hispanofobia, especialmente a ciertos sectores como el clero, los grandes comerciantes, los industriales acaudalados, así como a la mayoría de los peninsulares. El número de españoles en México fue calculado en casi 50.000 en 1930. Estos eran dueños de tiendas de comestibles y de bebidas, de panaderías, de casas de préstamos. Otros estaban ocupados en empleos domésticos, en particular las mujeres. La mayoría se encontraba asentada principalmente en las ciudades, sobre todo en la capital y en Veracruz, donde contaban con centros recreativos y de beneficencia.[88] Los comerciantes españoles, en particular, crearon, para ayudarse, algunas asociaciones de importancia, como la Cámara de Comercio Española, que los congregó y consolidó en torno a intereses económicos, al vincularse al comercio de España.[89] Durante el gobierno de Alvaro Obregón y de Plutarco Elías Calles se impulsó la reforma agraria y se suscitaron quejas contra los españoles, lo cual produjo hechos violentos.[90] La Confederación Nacional Agraria (CNA), «luchó sin descanso contra los españoles porque México es una nación eminentemente india, porque en los mestizos domina sangre indígena». Según el CNA, el problema agrario aumentó a causa de «la crueldad de los administradores españoles de las haciendas, debía respetarse a los que ya residían en México, pero ¡más españoles, YA NO!»[91]

En 1939, resurgió la inmigración hispánica de modo considerable, a causa de la derrota republicana, y con ella, la actividad política de los hispanófobos. Estos aprovechaban cualquier circunstancia para oponerse a la entrada de los españoles asilados en Francia. La «Asociación Nacionalista» sugería por ejemplo, que no se permitiera la entrada a «los elementos maleantes expulsados de otros países [...] restringir en forma radical la entrada de [...] comunistas, radicales, anarquistas [...], ya que si no, nuestro país será refugio de todos los elementos indeseables y no sólo vendrán a agravar la situación económica de los mexicanos sino que podrían provocar serios trastornos públicos». En cambio, Lázaro Cárdenas se lamentaba de que la inmigración republicana hubiera sido utiliza-

[87] Novedades, *22 de junio de 1939;* La Reacción (?), *13 de abril de 1939; González Navarro, 1969, páginas 577-590.*

[88] *Kenny, 1979, pp. 30-31; González Navarro, 1969, p. 584.*

[89] *Lida, 1981, p. 13; González Navarro, 1969, p. 585.*

[90] *González Navarro, s/f., p. 653.*

[91] *González Navarro, 1969, p. 585.*

da como instrumento político, pero confiaba que finalmente se reconocerá el aporte positivo que representaba la llegada de esta gente.[92]

Existían otros grupos compuestos por elementos no bien definidos y con posiciones políticas poco claras, como el «Comité de Unificación Revolucionaria», el «Frente Constitucional Democrático», el «Centro Social Democrático Mexicano» y la «Unión Democrática Institucional». Esta última protestó ante el presidente Lázaro Cárdenas por

> el acuerdo tomado con el fin de legalizar la entrada a nuestro país a varias decenas de miles de milicianos españoles, que actualmente se hallan en Francia (...) Insistimos en que tanto la «Unión Democrática Institucional» como otras agrupaciones que reflejan el sentir de la mayoría del pueblo mexicano, representando la verdadera opinión pública, han protestado y siguen protestando por tal medida adoptada por su gobierno.[93]

Las acciones de estos grupos no se limitaron a protestas de carácter escrito y algunos realizaron tumultos en varias calles de la ciudad de México.[94]

Al hacer en estas páginas una distinción de la oposición según diferentes sectores y tendencias, comprobamos que éstos no poseen características homogéneas ni rígidas. Es evidente que muchas veces sus intereses y motivaciones se mezclaron, pero esta diferenciación nos fue útil para analizar el origen, las causas y la procedencia de las hostilidades hacia los republicanos españoles en 1939. Las ideas y la conducta de algunos de estos grupos antagónicos tenían una larga tradición. Así desde 1827 y 1829 cuando los españoles fueron expulsados del país hubo una larga hispanofobia, que se acrecentó con el surgimiento de una fuerte corriente indigenista. La Revolución aumentó este sentimiento con el nacionalismo y el repudio hispánico, todo esto capitalizado por los enemigos de Cárdenas al finalizar la guerra civil española y plantearse el arribo masivo de los refugiados.

Los grupos antirrepublicanos iniciaron una campaña sensacionalista particularmente fuerte en contra de los inmigrantes, durante 1939. Como ya vimos, se valieron sobre todo de la prensa y de la propaganda por medio de mítines, en tanto que no nos consta que se recurriera a la violencia física. En realidad la finalidad era crear un consenso en la opinión pública contra la llamada «canalla española», y con esto presionar al gobierno para impedir o limitar la admisión de los republicanos. En esta actitud mexicana se manifestaba la ebullición ideológica, junto con las actitudes decimonónicas, las heredadas de la Revolución, la política de grandes cambios del gobierno de Cárdenas, y de los conflictos internacionales que anunciaban ya la inminencia de otra guerra.

Las derechas colaboraron con el hispanismo tradicionalista, conservador y profranquista en contra de los republicanos. De esta manera podemos darnos cuenta de que la hostilidad a la admisión de los refugiados españoles en México, tuvo muy diversas causas, pero que predominaron los factores políticos internos. Los argumentos en contra eran diversos: se decía que las autoridades estaban dando preferencia a los refugiados, en lugar de los braceros mexicanos que habían salido a Estados Unidos. Algunos trabajadores se quejaban de que los españoles podían constituir una posible competen-

[92] El Universal, *30 de junio de 1939; González Navarro, 1969, p. 588.*

[93] *Novo, 1964, p. 325.*

[94] Novedades, *16 de junio de 1939.*

cia, sobre todo para los obreros especializados. Desde el punto de vista de las ideas políticas, la preocupación era por «la amenaza comunista» en un país donde la mayoría de la población era católica.

Las presiones sobre el gobierno influyeron contra los republicanos al frenar la libre actuación de las autoridades mexicanas en su ayuda a este grupo. El estereotipo del «gachupín con su comercio urbano en México, pero su corazón en España [...] sin educación y sin cultura intelectual» estaba firmemente establecido en la mente de muchos mexicanos, que de antemano los rechazaban,[95] a pesar de las diferencias tan profundas entre los antiguos residentes españoles y los que ingresaban en ese momento al país. Según José A. Matesanz, llegó una España completa, en pequeño; un muestrario de la sociedad que representaba a todas las regiones españolas, con el posible predominio de los vascos y los catalanes. Venían españoles de todas las edades, quizás predominaban los hombres jóvenes de 20 a 40 años y los solteros.[96] Según este mismo autor estaban también representados todos los partidos aunque probablemente había un predominio de comunistas. Con respecto a las labores, un buen porcentaje eran profesionistas: abogados, ingenieros, contadores, muchos intelectuales y profesores de alto nivel, incluso rectores de universidades, entre otros tipos de empleos; lo que tenían en común es que todos se vieron precisados a abandonar su patria ante la amenaza de muerte. La emigración de 1939 fue una emigración diferente de las que la precedieron, pues ahora no se trataba tan sólo de campesinos, ni de hombres trabajando en tiendas de abarrotes con el fin de hacer fortuna; tampoco del capataz de la hacienda, o de los jovencitos que venían en los buques españoles a hacer fortuna en nuestra tierra:

> Ahora eran intelectuales de fuste, profesores, sabios, industriales, obreros especializados, militares: todos ellos combatientes de una jornada sangrienta que se libraba en España: la lucha de la fuerza militar que había vuelto las armas que el gobierno le había confiado, contra el mismo gobierno.[97]

Por otra parte, este grupo se encargó de manifestar abiertamente que no venían a México a hacer política, ni a revivir antiguas rencillas. Estaban agradecidos de la hospitalidad brindada y a pesar de los ataques declaraban que

> Ni siquiera las saetas que se dirigen a nuestra honra nos dan derecho a la legítima defensa. Pero es muy consolador saber que México no es la insidia de un editorial [...]; para los que errónea o malintencionadamente nos apellidan indeseables vaya nuestro perdón que aleccionará más que nuestro desprecio.[98]

Es cierto que si bien nuestro objetivo fue mostrar cómo se manifestó en México la oposición hacia los republicanos españoles, si examináramos el punto de vista contrario, veríamos que la población mexicana en general se mostró comprensiva y atenta con el grupo que ingresaba a nuestro país en circunstancias tan tristes. La apreciación a esa inmigración se puede calibrar en los múltiples textos que evalúan positivamente a los inmigrantes de esos años y la repercusión que su presencia tuvo en la vida nacional. Pero ésa es otra historia que queda aún por hacer.

[95] *Kenny, 1979, p. 117.*

[96] *Matesanz, 1982, p. 163.*

[97] *Fresco, 1950, p. 28.*

[98] El Nacional, *12 de junio de 1939.*

Referencias

BLANQUEL, Eduardo y CEDILLO, Luz del Carmen: (1978) «Efemérides del Partido Acción Nacional», en *El Partido Acción Nacional, ensayos y testimonios,* México, Ed. Jus.

CÁRDENAS, Lázaro: (1984) *Ideario Político 1984,* Selección y presentación de Leonel Durán, México, Serie Popular Era.

CUARTO CENSO GENERAL DE POBLACIÓN: (1930) *Cuarto Censo General de Población, Resumen General,* México, Dirección General de Estadística.

QUINTO CENSO GENERAL DE POBLACIÓN: (1940) *Quinto Censo General de Población, Resumen General,* México, Dirección General de Estadística.

DIARIO OFICIAL: (1939) *Diario Oficial,* Organo del Gobierno Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, México.

ELGUERO, José: (1941) *Ayer, hoy y mañana,* Selección y prólogo de Jesús Guisa y Azevedo, México, Ed. Polis.

FAGEN, Patricia: (1975) *Transterrados y ciudadanos, los republicanos españoles en México,* México, Fondo de Cultura Económica.

FERNÁNDEZ BARRIOS, Cándido y MARCOVIH DE KOZLOWSKI, Ana: (1978) «Un diálogo con los hombres de Acción Nacional (apéndice documental con el texto de sus entrevistas)» en *El Partido..., op. cit.*

FRESCO, Mauricio: (1950) *La emigración republicana española: una victoria de México,* México, Editores asociados.

GARCÍA CANTÚ, Gastón: (1965) «Franco acaba de cambiar el mundo», en *El pensamiento de la reacción mexicana, historia documental (1810-1962),* México, Empresas editoriales.

GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés: (s/f) *Historia demográfica de México contemporáneo,* México, Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México.

—: (1969) «Xenofobia y xenofilia en la revolución mexicana» en *Historia Mexicana,* vol. 18, 4, pp. 569-614, México, El Colegio de México.

—: (1974) *Población y sociedad,* México, UNAM (Serie Estudios, 42).

GUERIN GONZÁLEZ, Camille: (1985) «Repatriación de familias inmigrantes mexicanas durante la Gran Depresión» en *Historia Mexicana,* vol. 35, 2, pp. 241-274, México, El Colegio de México.

GUISA Y ACEVEDO, Jesús: (1941) «Ayer, hoy y mañana, 2 a 17 de enero, vii, 1939» en José Elguero, *Ayer, hoy y mañana,* México, Ed. Polis.

HERNÁNDEZ, Alicia: (1981) *Historia de la revolución mexicana. La mecánica cardenista (1934-1940),* 16, México, El Colegio de México.

JACKSON, Gabriel: (1979) *La República española y la guerra civil, 1931-1939,* Barcelona, Ediciones Orbis, S. A.

KENNY, Michael y otros: (1979) *Inmigrantes y refugiados españoles en México, siglo XX,* México, Ed. Casa Chata.

LIDA, Clara E. (coordinación): (1981) *Tres aspectos de la presencia española en México durante el porfirismo,* México, El Colegio de México.

LOYO, Gilberto: (1935) *La política demográfica de México,* México, Secretaría de Prensa y Propaganda del PNR, Ed. La Impresora.

LLORENS, Vicente: (1976) *El exilio español de 1939, la inmigración republicana de 1939,* Madrid, Ed. Taurus.

MARTÍNEZ DE LA VEGA, Francisco: (1982) «Lázaro Cárdenas», en *El exilio español en México, 1939-1982,* México, Salvat-Fondo de Cultura Económica, pp. 15-22.

MATESANZ, José Antonio (compilador): (1978) *México y la República española. Antología de documentos, 1931-1977,* México, Centro Republicano Español de México.

—: (1987) «La dinámica del exilio», en *El exilio español en México, 1929-1982,* México, Salvat-Fondo de Cultura Económica, pp. 163-175.

MEDIN, Tzvi: (1976) *Ideología y praxis política de Lázaro Cárdenas,* 3.ª ed., México, Ed. Siglo XXI (Sociología y política).

MORENO, Daniel: (1982) *Los partidos políticos del México contemporáneo (1916-1982),* 8.ª ed., México, Impresora Galve.

NOVO, Salvador: (1964) *La vida en México en el período presidencial de Lázaro Cárdenas,* México, Empresas Editoriales.

PARKER, R. A. C.: (1985) *El siglo XX, Europa, 1918-1945,* México, Ed. Siglo XXI (Historia Universal, vol. 34).

PLA BRIGAT, Dolores: (1985) *Los niños de Morelia, un estudio sobre los primeros refugiados españoles en México,* México, INAH (Colección Divulgación).

REYES NEVARES, Salvador: (1982) «México en 1939», en *El exilio español en México, 1939-1982,* México, Salvat-Fondo de Cultura Económica, pp. 55-80.

RUBIO, Javier: (1977) *La emigración de la guerra civil de 1936-1939,* 3 vols., Madrid, Ed. San Martín.

RUIZ FUNES, Concepción y TUÑÓN, Enriqueta: (1982) *Palabras en el exilio, final y comienzo: el «Sinaia»,* II, México, INAH.

SIMPSON, Lesley Byrd: (1977) *Muchos Méxicos,* México, Fondo de Cultura Económica.

SMITH, Lois E.: (1955) *Mexico and the Spanish republicans,* Los Angeles, University of California Press.

Lourdes Márquez Morfín

Una soledad inmensa

Iba leyendo los graffitti de las paredes, «suck me», «no more hawks», «eskizophrenia», «fuck you up», «god is dead», sintiendo las heridas caligráficas de cuchillos y navajas sobre los frontispicios del Metro. Arte moderno primitivo, visceral, estridente, agresivo: no era aquello lo que iba buscando cuando decidí bajar en Charing Cross. Fuera lloviznaba y atravesé la plaza con el paraguas abierto hasta detenerme al borde de la fuente para observar la figura de Nelson. El héroe de Trafalgar se veía diminuto en su obelisco, encogido por la lluvia y añorando la calidez de las costas de su victoria. Eran sólo las doce del mediodía y Saint Martin in the Fields aparecía retratada en gris. Dudaba entre escuchar el concierto de la hora del almuerzo o entrar en el santuario. Aquí se abalanzaba San Jorge sobre el dragón y la doncella cambiaba de dueño en una aparente liberación del monstruo. La maldición era roja y la liberación blanca, como una lengua o el acero brillante de la espada. Sobre el mismo frente la batalla como un paisaje de Moebius. Los muertos, líneas, la guerra, perspectiva, la violencia algo inminente que sólo se cumpliría gracias a la progresión matemática del movimiento. Y allí estaba el único héroe inmortal de *La Odisea,* el joven Telémaco, tan hermoso en su turbante sobre el amplio ventanal al mar. Veo a San Jorge y me asusta su frialdad de piedra; la violencia se ha consumado, ya sólo es la gruta, la doncella, el caballero, el corcel, la sangre que mancha los senderos del jardín donde todo ocurre. Y, sin embargo, fuera del laberinto armónico de formas, colores y figuras, a las puertas del templo, podía descenderse a la caverna y encontrar la ira, el vaho de kilómetros de otro laberinto poblado por los seres más crueles: los hombres de mi época.

Me senté en un sillón de cuero negro frente a los inicios del capitalismo: enlace matrimonial entre grandes comerciantes. Lámpara, cama con dosel, muebles, trajes, joyas y un capricho que imagino raro en la fría Holanda: naranjas del jardín de las Hespérides recibiendo la luz de una gran ventana de vidrios abiertos. Un perro diminuto para acompañar las horas y un espejo que aumentaba la riqueza y dejaba la escena sin fisuras, en una existencia infinita de reflejos. Una casa en Amberes a finales del siglo XV, igual que cualquier otra casa de Amberes hoy, igual que cualquier otro espacio de hoy. Pero, siglo XV, expulsión e Inquisición, y la aparición del bienestar en otras tierras. Los mismos objetos deseados en la tierra, y aquí, el alma, el cielo, y sobre todas las cosas, el mundo es un valle de lágrimas. Curiosa metáfora, ¿por qué no un aposento delicado, una estancia de cojines y anaqueles? Terribles cuadros holandeses, haciéndome renegar por un instante de la primacía de lo divino sobre lo terreno, de un modo cruel, sin dudas, ¿ahí está la felicidad? Ahí está todo lo que hay, lo tangible. Escapar.

Cómo ser feliz o impresionismo de las imágenes, y me apresuré a dirigirme a las salas de la luz y de los átomos. Pero ni siquiera unas jóvenes acariciando un lago o unos

bañistas adolescentes podían atenazar la crítica constante, porque allí desgarrado estaba el amarillo del loco, y sólo en su locura me sentía yo en la lucidez extrema del culto a los objetos más nimios: una silla, una cama, un florero... Y su rostro despavorido diciendo; «es esto», «no hay más que pueda expresarse». Recordé los versos de la sibila, «Oh luz, color, ardor». Escapar de nuevo a otro lugar, a otra época, volver atrás, a los «primitivos». Gran poder de confusión de las palabras. Entender, ¿entender qué?, ¿que un objeto oblongo es la calavera que define al mundo? Allí está la muerte, desapercibida, entre los poderosos embajadores rodeados por los instrumentos para dominar el mundo, globos terráqueos, astrolabios para medir sus conquistas, la amplitud de sus fronteras. Y a donde va el embajador del hombre está el cráneo oculto entre los pliegues del lienzo.

Las tres de la tarde, la hora. ¿Para qué volver a recorrer el camino de oscuros laberintos? No deseo al hombre de mi cita, hombre de preguntas dirigidas a él mismo, espejo mío como yo espejo suyo, monólogos entrecortados por ráfagas de aire y la música del pabellón japonés o, en el peor de los casos, por el rumor de otras voces que hablan solas dirigiéndose al aire enrarecido de un local nocturno. Citas, encuentros con nadie, allí voy a buscarme sabiendo que no me encuentro. No, no es al hombre de mi cita a quien deseo, sino abrir las puertas de este templo y salir al puerto desconocido donde llega Ulises con sus barcos y ser Penélope abrazada por Telémaco y amada por Ulises esa noche. Y que pase la noche y ser doncella liberada y matar al nuevo dueño con la espada aún cubierta por la sangre del dragón, y vestir la armadura de plata sobre un caballo negro y galopar por los bosques llenos de fieras. Sentir miedo del rayo, del jabalí, de los habitantes mágicos del bosque. Correrá un cierzo helado por las rendijas del argento que endurecerá mi cuerpo y el viento borrascoso atravesará la malla, pero seré más veloz que el viento y llegaré a mi casa de lámpara y naranjas. Después del baño y los ungüentos vestiré una túnica de terciopelo blanco. Seduciré al espejo y, cuando se cierren las puertas del imaginario sueño, será otra vez la lluvia, Charing Cross, los graffitti y una soledad inmensa.

Lola Luna

De amor y ausencia: Castiglione en tres sonetos del Siglo de Oro (Boscán-Garcilaso-Dávalos)

En 1602 se publica en Lima un libro extraño. La *Miscelánea Austral,* de Diego Dávalos y Figueroa, ha sido emparentada con la *Silva* de Pero Mexía desde Menéndez Pelayo a Luis Jaime Cisneros por lo «inconexo y abigarrado» de su prosa. [1] En realidad, aunque Dávalos conocía sobradamente la obra de Mexía, los coloquios de la suya muy poco tienen que ver con ella, siendo en toda su primera mitad esencialmente un *Dialogo d'Amore,* en la tradición italiana del *Cinquecento,* que va desde el comentario del *Banquete* de Platón de Marsilio Ficino a los *Dialoghi d'Amore* de León Hebreo. Ya he demostrado en otra parte que su fuente principal es el *Libro de Natura d'Amore* de Mario Equícola, denso y muy erudito tratado sobre el amor que Dávalos traduce y transforma en diálogo. [2] Dentro de esta tradición cae, naturalmente, el Cuarto Libro del *Cortegiano,* de Baltasar de Castiglione, ese Conde de Castellón que con tan buena fortuna había traducido el caballero Boscán; versión que Dávalos conocía muy bien, y a la cual se refiere alguna vez en la prosa de la *Miscelánea.* [3] Si bien la inmensa mayoría de las fuentes de sus poemas son italianas, en literatura española no hay poeta que este perulero petrarquista imite más, junto al siempre sin par modelo de Garcilaso, que al barcelonés. Dávalos conocía su poesía admirablemente, así como se sabía de sobra el gran discurso del Cardenal Bembo en el libro final del *Cortesano.* Así que no le debió ser difícil relacionar cierto soneto del amigo de Garcilaso con sus lecturas en los tratados y libros de amor; lecturas hoy olvidadas, pero muy presentes en el maduro humanismo de la incipiente Ciudad de La Paz, en las inmensas latitudes coyas de los Charcas.

El soneto en cuestión es el LXXXVIII de Boscán, el cual nos introduce al tema que un día ha de tratar el perulero, los efectos de la ausencia en el corazón enamorado:

> Dizen que amor se pierde en el ausente,
> o a lo menos en parte se resfría;
> yo lo creí ya esto en algún día,
> quando mi mal no stava tan ardiente.

[1] *Marcelino Menéndez Pelayo,* Antología de Poetas Hispano-americanos, *III (Madrid, 1894), p. CXIV; Luis Jaime Cisneros, «Notas sobre la* Miscelánea Austral *de Diego Dávalos y Figueroa»,* Revista Histórica, *Lima, XIX, 1952.*

[2] *Ver mi* Petrarquismo Peruano: Diego Dávalos y Figueroa y la Poesía de la Miscelánea Austral *(London), 1985, págs. 95-108.*

[3] Ibídem, *sobre la admiración de Dávalos a Boscán ver p. 123; para ejemplos de la presencia del* Cortesano *en la prosa de la* Miscelánea, *p. 109; para la importancia de la poesía de Boscán en la de Dávalos, págs. 161-163.*

Agora tal mi coraçón se siente,
que'l tiempo, ni el lugar, ni el alma mía
jamás harán que en mí mi fantasía
ausente no sté tal, como presente.

Aun digo más: que alguna diferencia
si uviere en mí, será sentir mi fuego
mucho mayor al tiempo del ausencia.

Porque'l ver y el hablar me dan sossiego,
o me tiempla el temor en la presencia,
tanto, que alguna vez d' ella reñiego. [4]

Entre los que alguna vez dijeron que «el amor se pierde en el ausente» se contaba su amigo Garcilaso, quien en la Elegía II le había escrito a Boscán que la larga ausencia esparce «en abundancia su licor que amata/ el fuego qu'el amor tenía encendido» (vv. 64-66)[5]. El amor de Boscán ha crecido a tan alto punto, sin embargo, que ya no habrá agua de ausencia que lo enfríe. Semejante afirmación no tiene nada de raro, por supuesto. Desde siempre los amantes han dicho y para siempre dirán que sus amores son eternos; inalterables por tiempo y ausencia. El segundo cuarteto, sin embargo, ya se aleja del lugar común. No sólo el tiempo y el lugar —las condiciones exteriores— no importan, ahora ya ni siquiera importa la presencia de la amada. El alma la guarda en la imaginación, por igual tanto presente como ausente. Luego el primer terceto refuerza la aparente paradoja: el enamorado siente su amor mucho más poderoso durante la ausencia de su dama. La explicación llega en los últimos versos: ver y hablar a su señora calman el deseo y el temor, y así disminuye la intensidad del fuego amoroso. De ahí que el enamorado llegue a renegar de la presencia.

El amante prefiere a la amada ausente: junto a tantas quejas por esa ausencia, tal afirmación parece extraña, pero no le sonaría rara a aquél que estuviese al tanto de la filosofía del amor renacentista. Para entender a Boscán basta leer el libro que él debía conocer mejor que nadie. La explicación comienza en el Capítulo VI del Cuarto Libro. Allí el Cardenal Bembo aclara que el alma para desear ha de conocer, y hay en ella tres formas de conocer: por el sentido, de donde nace el apetito, común a hombres y animales; por la razón, de donde proviene la elección, propia del ser humano; y por el entendimiento, de donde nace la voluntad, propia de ángeles y de hombres, y cuyo objeto —a diferencia del del apetito— son las cosas inteligibles, no las sensibles. El objeto más alto de contemplación, raíz de toda hermosura, y hermosura perfecta Él mismo, es naturalmente Dios. En una palabra, lo que el Cardenal Bembo presenta es una clasificación jerárquica de tres clases de amor, siguiendo la tradición de Ficino, quien en *Sopra lo Amore ver Convita di Platone* (Firenze, 1544), había enunciado ya tres categorías: el amor divino, propio de la vida contemplativa, que partiendo del sentido de la vista asciende a la consideración de lo espiritual y divino; el amor humano, propio de la vida activa, que continúa gozando de la vista y conversación de la persona amada; el amor bestial, propio de la vida concupiscente, que partiendo también del sentido de la vista desciende al del tacto (IV, p. 149).

[4] Obras poéticas de Juan Boscán, *ed. Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas (Barcelona, 1957, p. 185).*

[5] *Cito a Garcilaso siempre por la ed. de Elías Rivers.* Obras Completas con comentario *(Madrid, 1981).*

El amor que presenta Boscán en este soneto encuentra su ubicación justa en algún peldaño de la *scala coelis* construida para el ascenso del Cortesano ideal hacia el amor perfecto. En ninguno de los poemas que hemos de tratar se llega a la cima del amor divino, puramente espiritual; ninguno de ellos tiene que ver con el amor más bajo, sensual por completo. Pero dentro del amor humano caben varios grados de perfección, y será tanto más alto cuanto más tiende hacia la contemplación, y tanto menos acabado cuanto más necesite del estímulo sensorial. Al Cortesano de Castiglione le está permitido ver y conversar con la amada (porque vista y oído eran considerados los sentidos más espirituales) pero es de notar que ambas son actividades propias de un grado relativamente bajo en la escala amorosa. Por eso, después de hablar de lo que es lícito hacer en estos honestos amores, incluyendo el casto beso que une las dos almas amantes, el Cardenal Bembo se detiene a meditar, considerando lo que acaba de decir y notando el peligro implícito entrañado en actos que aún espiritualizados participan del mundo sensorial, peligro que impediría el ascenso del amante a un grado más alto:

Pues me habeis hecho comenzar a mostrar a nuestro Cortesano como pueda ya... amar de ese amor tan alto y tan lleno de bienaventuranza, yo quiero agora hacelle pasar más adelante, haziéndole subir a otro mayor grado, porque ciertamente dexalle en este término de que agora hemos tratado, es harto peligroso, considerando que... nuestra alma es en estremo inclinada a los sentidos. [6]

El amante de Boscán ha pasado el punto en que necesita perentoriamente de la presencia física de la amada; ya no se trata del enamorado que al gozarse en ella, aunque honestamente, se deleita en algo sensorial, por lo cual en su ausencia se aflige hasta «que alguna vez vuelva a ver aquella hermosura por [su alma] tanto deseada, y luego, en viéndola, sosiega y descansa» (p. 505). Volvamos al v. 12 del soneto de Boscán: «porque'l ver y el hablar me dan sossiego»: es claro que aquí aún no se es indiferente al estímulo sensorial de la vista y el oído, aunque el amante de Boscán se diferencia del enamorado de que está hablando Bembo en que éste desea el sosiego, y aquél prefiere la intensidad de un implícito desasosiego. Castiglione no discute semejante paradoja, pero creo que no es difícil de explicar, como ya veremos. Lo cierto es que en el poema se prefiere la ausencia, en contraposición de ese amante que Castiglione considera todavía ligado a una necesidad que le impide ascender en la escala amorosa, y que sufre y se lamenta si no goza de la vista de la amada. El grado más alto del que habla el Cardenal Bembo es justamente aquél en el cual se ha abolido el dolor de la ausencia, al hacerse innecesario el desear la presencia:

Así por huir el tormento de esta ausencia y gozar sin ninguna pasión la hermosura, conviene que el Cortesano, ayudado por la razón, endereçe totalmente su deseo a la hermosura sola, sin dexalle tocar en el cuerpo nada, y cuanto más pueda la contemple en ella misma simple y pura, y dentro en la imaginación la forme [vv. 7-8] separada de toda materia, y formándola así la haga familiar de su alma, y allí la goce, y consigo la tenga días y noches en todo tiempo y lugar [v. 6] sin miedo de jamás perdella. No sentirá los tormentos de las partidas ni de las ausencias, porque llevará siempre en su coraçón su tesoro [v. 5], y aun con la fuerça de la imaginación se formará dentro en sí mismo aquella hermosura mucho más hermosa que en la verdad no será. (505-506)

[6] Los Cuatro Libros del Cortesano, compuestos en italiano por el Conde Baltasar Castellón, y agora nuevamente traduzidos en lengua castellana por Boscán, *(Madrid, 1873), p. 504: en adelante la página citada se dará en el texto del artículo.*

A mi juicio las palabras de Castiglione aclaran en mucho el soneto de Boscán. Su amante está a medio camino entre aquél que necesita la presencia física del objeto deseado, y el que goza en la contemplación de su pura belleza inteligible con un amor ya indiferente a todo lo sensorial. Aquí el amante ha aprendido que para amar verdaderamente la presencia no es necesaria, como creyera antes en una pasión menos auténtica (primer cuarteto). Ha sabido contemplarla en su imaginación, independientemente de toda condición témporo-espacial, y por lo tanto ajena al mundo sensible (segundo cuarteto). Pero no ha podido aún hacerlo cuando ausente con mayor perfección que en su presencia. Si prefiere la ausencia se debe a que el hecho de ver y oír a la amada aún le mueven el alma, la cual si sosiega su fuego y templa sus temores todavía no ha logrado alcanzar las alturas del amor nacido del entendimiento, puramente espiritual.

Creo que la relativa imperfección del amante de Boscán se debe al difícil maridaje del neoplatonismo de Castiglione con la larga y poderosa tradición del amor cortés. Esta amada que se prefiere ausente para que no se calme el deseo ni se entibie el temor del amante se entronca fácilmente con la prestigiosa estirpe de esas señoras que los trovadores adoraban con su *amor de lonh.* Ya he dicho en otra ocasión que a mi juicio el elemento esencial en el *fin amors* es la lejanía: «los finos amadores son almas en tensión apasionada, que penden de un hilo de sobrecogimiento su júbilo de amar, amasado en sueño, nostalgia, deseo y distancia.»[7] Es un amor que busca, sobre todo, la perduración del deseo. Por eso el amante de Boscán reniega de una presencia que entibiaría la intensidad de una pasión que para sobrevivir exige la ausencia.

La pervivencia de la erótica cortés hace que en el soneto de Boscán la ausencia de la amada conlleve elementos sensuales, ajenos al grado más elevado donde, según preconiza Bembo, la contemplación de la ausente se da libre de cuanto mueva a los sentidos. Sin embargo, el amor cortés por sí solo no puede explicar satisfactoriamente el poema. Unicamente la espiritualización neoplatónica da cuenta del ascenso implícito del enamorado que una vez exigía la presencia física de su señora para que no se enfriara su sentimiento, al que había aprendido a amarla sin que tiempo y lugar pudieran afectar un amor que vive en la libérrima contemplación de la fantasía. De modo tal que los cuartetos del poema se alimentan del noble caudal de Castiglione, mientras que sus tercetos regresan sus aguas al antiguo y jamás olvidado estuario del amor cortés.

El amor de Boscán, sin embargo, ha avanzado bastante más que aquél de que habla Garcilaso en su Soneto VIII:

De aquella vista pura y excellente
salen espíritus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recibidos,
me passan hasta donde el mal se siente;

entránse en el camino fácilmente
por do los míos de tal calor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,
llamados d'aquel bien que 'stá presente.

[7] *Ver mi libro, firmado Alicia C. de Ferraresi.* De amor y poesía en la España medieval: Prólogo a Juan Ruiz *(México, 1976), págs. 58-64.*

Ausente en la memoria la imagino;
mis espíritus pensando que la vían
se mueven y se encienden sin medida;

mas no hallando fácil el camino,
que los suyos entrando derretían,
rebientan por salir do no ay salida.

La fuente del soneto de Garcilaso es también el último capítulo del Cuarto Libro de Castiglione, como señaló lúcidamente Elías Rivers. [8] Se trata, sin embargo, de un pasaje distinto a los arriba señalados, que Rivers hace comenzar en las siguientes palabras:

el estar ausente de la que amáis no puede sino afligir mucho porque aquel penetrar o influir que haze la hermosura, siendo presente, es causa de un estraño y maravilloso deleite en el enamorado, y callentándole el corazón, despierta y derrite algunos sentimientos o fuerzas que están adormidas y heladas en el alma, las cuales, criadas y mantenidas por el calor que del amor les viene, se estienden, y retoñecen y andan como bullendo al derredor del corazón, y envían fuera de los ojos aquellos espíritus, que son unos delgadísimos vapores de la misma y pura y clara parte de la sangre que se halla en nuestro cuerpo, los cuales reciben en sí luego la imagen de la hermosura, y la forman con mil ornamentos y primores... Así que el enamorado que contempla la hermosura solamente en el cuerpo, pierde este bien luego a la hora que aquella mujer a quien ama, yéndose de donde él está presente, le dexa como ciego... Y esto ha de ser así forzadamente, porque estando la hermosura ausente, aquel penetrar e influir que hemos dicho del amor, no calienta el corazón como hacía estando ella presente... (505)

No hemos de entrar aquí en esta curiosa óptica del amor, en la que tan fervientemente creyó Dante y en la que tan por extenso entró Herrera al comentar este soneto. Baste decir que el fenómeno, si bien al parecer necesario para el nacimiento del amor (recordemos lo dicho por Ficino incluso respecto al divino) sólo se continúa de este modo en el grado donde todavía está el Cortesano que no ha aprendido a ascender al peldaño siguiente, donde —si apenas— ya parece pisar el amante de Boscán. El de Garcilaso, lejos de complacerse en la ausencia, sufre y llora, en otro fenómeno también explicado en el discurso de Bembo:

Y así aquellas vías, por donde los espíritus y los amores van y vienen, quedan entonces agotadas y secas, aunque todavía la memoria, que queda de la hermosura, mueve algo los sentimientos y fuerzas del alma. Y de tal manera los mueve, que andan por estender y enviar a su gozo los espíritus; mas ellos, hallando los pasos cerrados, hállanse sin salida, y porfían cuanto más pueden por salir, y así encerrados no hacen sino dar mil espoladas al alma... Y de aquí proceden las lágrimas, los suspiros, las cuitas y los tormentos de los enamorados; porque el alma siempre se aflige y se congoxa, y casi viene a tornarse loca, hasta que otra vez vuelve a ver aquella hermosura por ella tanto deseada, y luego, en viéndola, sosiega y descansa. (505-506).

El amante de Garcilaso sufre de mal de ausencia. Sólo en el tipo de amor que vive de la presencia, el corazón no se calienta, «como estando ella presente,» y así, con la ausencia prolongada puede ocurrir lo que dicen los primeros versos del soneto de Boscán, «el amor se pierde en el ausente, / o a lo menos en parte se resfría.» La misma razón que puede causar la pérdida del sentimiento es la que produce el sufrimiento del amante. Tal amor se nutre de la presencia física. Sin ella, el amante se queja famé-

[8] *«The Sources of Garcilaso's Sonnet VIII»,* Romance Notes, *2 (1960-1961), 96-100; ver también Otis H. Green,* Spain in the Western Tradition, *I (Madison, 1963), págs. 146-147 (donde Green cree erróneamente ser el primero en haber identificado la fuente del poema).*

lico por falta del alimento necesario, de ahí las lágrimas y suspiros; o, si por el contrario, aprende que no lo necesita, entonces, al morir la queja, muere el sentimiento.

Garcilaso sabía sobradamente que en su poema retrataba a un enamorado que quedaba en ese término, «harto peligroso», donde aún no ha aprendido a conocer que la hermosura no nace del cuerpo, y debido a eso todavía «se le turba y trastorna hartas veces el verdadero juicio» (504). La amada de Garcilaso no vive en su memoria con la suprema libertad de la que existe en la pura «fantasía» de su amigo. El Cortesano de Garcilaso aún depende, para su amor, de la presencia. La amada ausente es causa de llanto; no de contemplación intemporal.

Como decía antes, Diego Dávalos, ese ecijano desterrado por la ambición y la fortuna a las lejanías del Alto Perú, había leído y releído *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega, repartidas en quatro libros,* y estaba continuando con su propia obra la tradición de los diálogos y tratados de amor que hizo proliferar el Renacimiento italiano, bajo la doble égida neoplatónica y petrarquista. Teniendo todo ello en cuenta, escribe el siguiente soneto:

El firme amante que lamenta ausencia,
de su norte juzgándose apartado,
ofensa haze al amoroso estado
y a su inmenso valor y preheminencia;

que siempre el amador está en presencia
del bien que adora, pues en el costado
deve tenerlo al vivo retratado,
antídoto eficaz de esta dolencia.

Assí podrá valerse y aun quexarse,
y gozar su beldad con los del alma,
ya que no puedan corporales ojos;

y quien de esto supiere aprovecharse
alcançará de ausencia triumpho y palma
y de celos, do vida son despojos. [9]

Delio, el interlocutor de los coloquios de la *Miscelánea* que representa a Dávalos, antes de leer el soneto, dice haberlo escrito «culpando a los amantes que publican quexas de ausencia,» y Cilena, su mujer, queda muy satisfecha porque halla que «es nuevo su concepto» (XXXIX, 187v). A estas alturas ya comprenderá el lector que el concepto no tiene tanta novedad, salvo en lo acabado de su desarrollo.

Desde el comienzo una pregunta se impone ¿Por qué culpa Delio a los amantes que se quejan de la ausencia de la amada? La respuesta ha de sernos clara: Dávalos está siguiendo de cerca los razonamientos del Cardenal Bembo. El «inmenso valor y preheminencia» del amor al que alude, se debe a que ha aprendido a «huir toda vileza de amor vulgar y baxo, y entrar con la guía de la razón en el camino alto y maravilloso de amar» *(Cortesano,* VI, p. 499). Para ello es necesario considerar que la verdadera hermosura no es la del cuerpo, antes bien, tanto más perfecta es «cuanto menos [del cuerpo] participa, y si dél se aparta del todo es perfetísima» (p. 499). El enamorado

[9] *Cito la* Miscelánea Austral *por la reproducción fotográfica del ejemplar que se halla en la British Library. Doy en texto el número del Coloquio y la página correspondiente.*

que sólo contempla la hermosura en el cuerpo de su señora, como ya sabemos, es el que se queja y lamenta por su ausencia, tal como es el caso en los versos del gran toledano. No por cierto para Dávalos. Nuestro petulero ha entendido muy bien a Castiglione, y sabe que la solución no radica en los «corporales ojos,» sino en los del alma, los únicos que pueden gozar la perfecta belleza de la amada (vv. 10-11). Por eso Delio puede culpar a los amantes que se quejan de mal de ausencia, porque no han aprendido a «huir el tormento de esta ausencia, y gozar sin ninguna pasión la hermosura» como aconsejaba en su discurso Bembo. La amada ausente debe ser contemplada en su inmarcesible belleza, formada en la imaginación amante, y «separada de toda materia». De esta manera el Cortesano estará «fuera de todas aquellas miserias y fatigas que suelen casi siempre sentir los mozos, y así no sentirá celos ni sospechas» (506), palabras que nos aclaran perfectamente el último verso del soneto de Dávalos. En la *scala coelis* de Castiglione, el amante del ecijano ha subido un peldaño más que el de Boscán, quien a su vez mira desde su relativa altura las quejas del enamorado de Garcilaso.

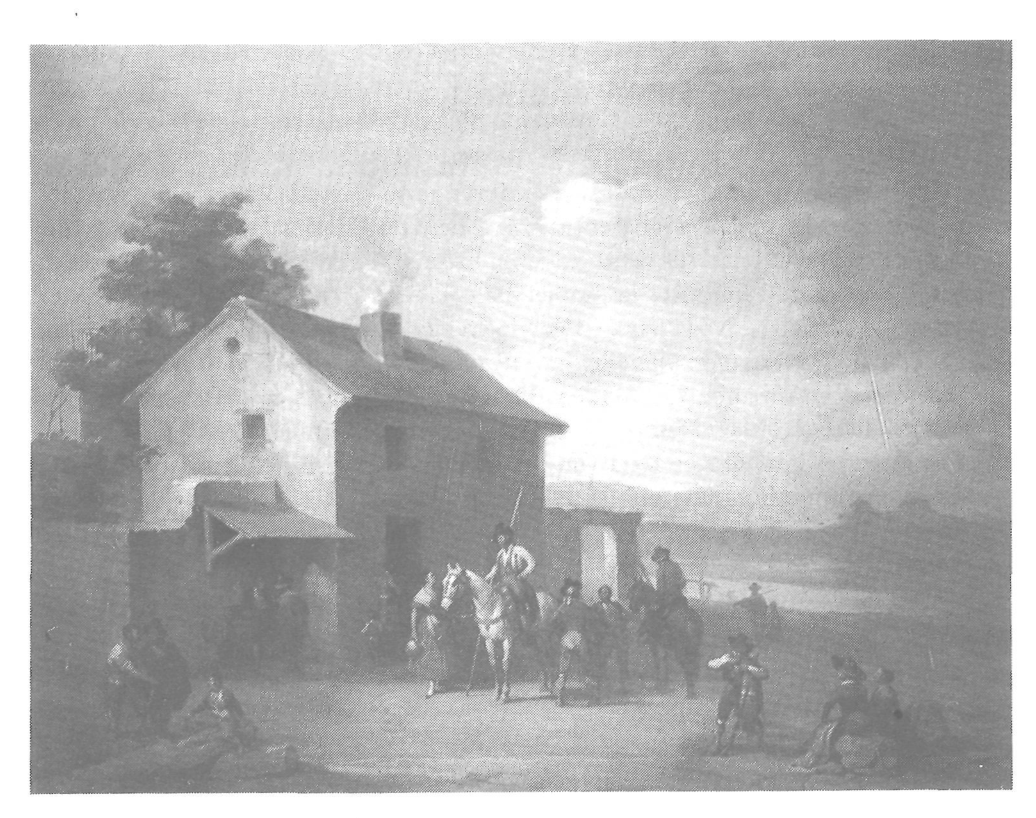
Así como el poema del catalán dejaba entrever en su trama la conjunción de la herencia medieval y la presencia renacentista, el soneto de Dávalos muestra otra conjunción poética. A menudo en sus versos trata de hacer sonar en eco unísono las voces de Petrarca y Garcilaso.[10] Entonces la propia voz cobra su natural armonía en la fusión de las dos voces amadas. Nada hay de forzado en ella. La alusión «pues en el costado / debe tenerlo al vivo retratado», puede ilustrarse con los versos del Soneto V de Garcilaso: «Escrito está en mi alma vuestro gesto». Al mismo tiempo, la mención al costado (el corazón), hace recordar el Soneto V de Petrarca, v.2: «e'l nome che nel cor mi scrisse Amore»; mientras que «al vivo retratado» está mucho más cercano al «gesto» del español que al mero nombre. Muy propia de Dávalos es esta taracea en imitación ecléctica de subtextos de Garcilaso y de Petrarca: si a uno le debe lo vívido del retrato de la amada, el otro le ofrece el lugar donde se recoge su presencia.

El soneto de Dávalos y Figueroa es un ejemplo admirable de un humanismo insospechadamente maduro en las arduas tierras de la altiplanicie coya. Allí el encomendero andaluz trajo el vuelo neoplatónico del gran discurso del Cardenal Bembo a su acabado desarrollo en lo que aún tocaba al amor humano. Allí perpetuó los ecos de un petrarquismo que nutrió lo más genuino del *Cinquecento* italiano. Allí se inventó una patria, al repetir en el eco del toledano, la seguridad de pertenecer a la misma nación espiritual del humanismo español. Este soneto es una de sus más genuinas cédulas de identidad, refrendada por Castiglione, Petrarca y Garcilaso. Con ellos el trasterrado ahuyentó los fantasmas del exilio. Ellos, y tantos más en el resto de su obra en verso y prosa, le fueron necesarios para acallar el desgarro del destierro y la duda, oculta, de su identidad.

De este modo el Señor de Castellón supo inspirar tres sonetos: tres etapas en la escala de un pensamiento que iluminó el mundo hispánico de Barcelona a Nápoles, de Écija a La Paz.

Alicia de Colombí-Monguió

[10] *Ver* Petrarquismo peruano, *págs. 146-161 y 206-211.*



Una venta. Óleo de José Elbo (Museo Romántico, Madrid)

Los Vargas de La Venta o la gitana convivencia

A Pedro Laín Entralgo,
buen conocedor de los Vargas.

Hace muchos años que conocí al matrimonio Vargas. No puedo precisar la fecha en que nos presentaron porque, después de haber oído hablar tanto de ellos, pienso que les conocía desde mucho antes. Tampoco podría asegurar que aquellas hablas o habladurías no fueran el eco tardío de un más antiguo conocimiento. La cosa es que, aparte del trato médico (Juan Vargas y María Picardo aparecen fichados por primera vez en mi consulta en 1965), nos conocíamos de oídas desde tiempos algo más alejados. Después llegué a amistar muy arraigadamente con aquel gitano rubio de ojos azules y tez sonrosada, siempre muy bien peinado, y con su mujer, la bien plantada María. De esa amistad y de ese trato me beneficié yo más que ellos con mis tratamientos profesionales. Como médico fracasé con él, no pude curarle, que es el sueño de todo enfermo y el ideal de todo médico. Ni siquiera pude lograr durante los primeros períodos de mi asistencia que cumpliera con regularidad mis consejos. Tal era su personalidad que cuando en los cuidados terapéuticos se torcía, uno tenía que disculparlo. Ni yo, ni otros médicos mejores que le asistieron pudimos retenerle en este mundo. Yo, sin embargo, y éste es el fracaso, estoy aquí todavía, pero llorando su muerte. Cuando esto último sucede a un ejercitante de la medicina es porque algo más que el mero conocimiento une a las personas.

Juan Vargas no era un ventero más, sino un emperador con trono en La Venta, educador del sentido gaditano del gusto, de ahí no había que sacarle, partidario de la vida sencilla y entusiasta del buen cante y del buen baile. Tuvo una categoría humana tan avasalladora que sólo recordando sus anécdotas, como después haré, puede comprenderse quién fue. Pero cabe preguntarse adónde habría ido a parar aquella desbordante figura, si en el transfondo de su vida no hubiera estado, callada pero al quite, María Picardo, esclava satisfecha y contenta de su marido, embellecedora del trabajo, ordenadora de la cocina y vigilante del servicio a los clientes.

Una de las primeras veces que estuve en La Venta de Vargas lo hice acompañado de aquel inimitable genio de la simpatía y del saber que fue el librero Antonio Berdegué, «el gordo», y de su esposa Isabel Sosa, verdadera flor de la gaditanería. Aquel día descubrí y comenté con éstos, en el patio de La Venta, una especie de resplandor ambiental que antes no viera en otra parte, una luz muy especial que no era solamente la que alumbra los objetos, sino otra que ilumina el espíritu penetrándolo de sentimientos extraños; una luz que no venía del sol ni de las bombillas. Era la aureola que

envolvía al matrimonio Vargas, sin cuya visión tampoco se llega a conocer bien a San Fernando.

Hice en La Venta otro descubrimiento, que fue de enorme valor educativo para mí: el flamenco en todo sus matices y recovecos. Siempre me había gustado mucho el arte hondo (más el cante que el baile), pero nunca había intuido las magnitudes profundas, es decir, la calidad y cantidad de hondura que emana de la simple vida flamenca, que en ningún otro ambiente se puede encontrar. No descubrí, pues, el flamenco de los cantaores o bailaores, sino el procedente de contemplar las dimensiones vitales que aquella pareja mostraba en sus quehaceres habituales. El cosmos de Juan Vargas estaba construido con materiales congénitos de nobleza artístico-histórica compactos, con inteligencia y sentimientos distintos de los que en la vida corriente de los españoles se cotizan. Sentado en su silla de mimbre el gitano Juan Vargas y en pie ante la puerta la paya María Picardo, con el blanco mandil puesto sobre el siempre oscuro vestido, exhalaban un no sé qué que no se ve en la sociedad. Juan era, por otra parte y además, un verdadero intelectual flamenco con una cultura general sencilla pero muy rica; una cultura senequista empapada de posos raciales. Dejó escritas más de mil letrillas de cante y varios centenares de breves romances humorísticos acerca del mundo que le circundaba; pero todo eso se lo llevó alguien el mismo día de su muerte.

Se completaban de tal manera Juan y María que cada uno de ellos prestaba al otro una aureola completamente distinta: «Silenciosa y misteriosa, iba una vez y otra vez» María, como dijo el poeta, desde la cocina al bar, desde la silla de Catalina (madre de Juan, cuya vida tanto debió a los cuidados de María) al teléfono, de un lado a otro, con la parsimoniosa y señorial manera de quien conoce el camino que pisa y el espíritu de las reglas para el cumplimiento del deber. Pues bien, hasta en esos deambuleos de María había, y hay, un ritmo de fondo insondable, tranquilo, que sólo se llega a entender desde el mirador de la trascendencia.

Juan padeció una diabetes grave que desgraciadamente no cuidó; mejor dicho que cuidó a su estilo, por lo que pronto se complicó con un infarto de miocardio y con una arteroesclerosis obstructiva de ambas piernas. Cuando su gran médico de San Fernando le explicó lo de la diabetes, volvió a La Venta reconcentrado y diciendo con acento de la baja Andalucía: «Para que digan que todo lo dulce es bueno. *Atosigaíto* de azúcar me voy a morir». Y cuando desde Madrid fui a verle por primera vez con motivo del infarto y le puse tratamiento, me soltó, a pesar de la gravedad que atravesaba, estas palabras: «Don Francisco, ¿por qué me quita el vino? El alcohol se evapora enseguida. Total, el día que me entierren dirán que estoy palidito, blanco y seco; seré sólo un terrón».

Con una mezcla de temor a la enfermedad de su Juan y de comprensión hacia su tipo de vida, María preguntaba, escuchaba y pensaba. ¿Con qué medio se podría luchar contra el mal diabético sin hacer daño a la persona, al espíritu de aquel hombre que con sólo quitarle el modesto copeo podría quedar psicológicamente desquiciado? ¿No estaríamos haciendo un daño irreparable a la ancestral sabiduría gitana que la adornaba? ¿No estaríamos haciendo polvo su vida para en adelante, un adelante cuya longitud no le importaba desde que murió su madre?

Pienso que nunca un médico payo podrá entender bien las esencias intelectuales y

sentimentales de un gitano de verdad. Tendría que haber un cuerpo de médicos gitanos, que enseñara a penetrar en los seres de su raza sin atentar contra su integridad humana. Solamente ellos podrían comprender una de la frases que entonces dijo María y que me impresionó profundamente: «Don Francisco..., suprimir tantas cosas es hacerlo sufrir... ¿no es peor la *pena* que el azúcar?». Problema crucial de la antropología médica: la pena; la pena gitana, inefable.

María Picardo de Vargas me preguntó cierto día sobre las posibilidades que su marido tendría de vivir muchos años si se cuidara bien. Quería saber si merecía la pena —esa pena— de verdad. Estaba dándole algunas explicaciones ilusorias, pero al llegar Juan me puse a hablar de estadísticas de morbilidad. En aquel momento apareció el magnífico internista granadino, Dr. José Villar, con su incomparable esposa, y nos dijo que las estadísticas de morbilidad y mortalidad por diabetes, en Cádiz, durante muchos años, daban cifras altas porque los enfermos de la región no eran obedientes en la restricción del copeo. Vargas estaba escuchando y desembuchó esta conclusión: «Miren ustedes. Yo estoy convencido de que, a la larga, aquí en la isla por lo menos, la mortalidad viene a ser la misma que en todas las partes del mundo: salimos a un muerto por persona». Con esa filosófica deducción estadística se acabó la conversación.

Juan Vargas conoció a todos los buenos cantaores contemporáneos; de joven, a Enrique el Mellizo, del que aprendió mucho. Fue muy amigo del gran Aurelio Seller, de Manolo Caracol, de Pepe Marchena, de Pericón de Cádiz, de Manolo Vargas (su primo) y más recientemente de Chano Lobato, Terremoto, el Camarón, etc. De todas esas amistades y de las femeninas del cante y el baile se valió para organizar varios años seguidos, en Cádiz, festivales flamencos a beneficio del Asilo de San José. Sin embargo, él no fue un as del cante aunque tenía mucho gusto y entendía de ello más que nadie. Cuando en la iglesia de Ntra. Sra. del Carmen de San Fernando cantó Vargas, por primera vez en España, una misa flamenca, alguien que estaba junto a él susurró: «Juan, tú has venido a cantarle a Dios, pero hoy creo que es Dios quien vino a cantarte a ti». Terminó la misa y allí mismo, en el coro, se enjuagó la garganta con una copita de fino.

De esa maravillosa ciudad que es San Fernando sólo conozco bien la calle central, que los constructores han estropeado con edificios horribles, y La Venta de Vargas; esta última, con tapadera celeste por el día y de estrellas por la noche, ha enriquecido mucho mi espíritu y mis amigos la han calificado como mi consulado, por ser el punto de cita para quienes quisieran contactar conmigo durante el mes de mi estancia en aquella provincia. He dormido muchas siestas en sus sillas plegables apoyando la cabeza en los azulejos de la pared de ese comedor pequeñito que hay a la derecha según se entra, después de satisfacer mi estómago con las tortillitas de camarones, el jamón de la Sierra de Huelva, las gambas o los langostinos, la ensalada de la casa, el lenguado de estero, el vino fino y el de Chiclana, etc. Y de alborozar al alma con el personal y con María.

Resumidamente, en La Venta de Vargas, que es la pura entraña de San Fernando, arraigó mi cuarto patriotismo. Nací en Sevilla, muchacheé en Oviedo, asenté en Madrid y, en esta zona de la provincia de Cádiz, encontré alientos para vivir once meses del año. En mi vida madrileña no pasa un mes sin que hable por teléfono con La Venta; acto escueto que me proporciona ánimo para lo que mi ser necesita.

Debo citar varias anécdotas para que se entienda lo que los Vargas fueron y lo que María Picardo es. Por ejemplo, la del teólogo, que sirvió para un bellísimo artículo de Laín Entralgo en *Gaceta Ilustrada* que recibió el premio Conde de Godó. Estábamos cenando con el matrimonio Laín y hablando del teólogo Hans Küng, cuando se acercó Juan Vargas a nuestra mesa y se preocupó al ver que nos callábamos. «¿Estorbo?». Al decirle que todo lo contrario y que estábamos metidos en teología y sospechábamos que no le interesaba el tema, replicó: «Yo tengo también mi idea modestita de lo que es un teólogo. Para mí es un señor todo vestido de negro y con gafas negras, al que meten en un cuarto oscuro donde no se ve nada, para que busque un gato negro que no está allí y a la media hora se abre la puerta y el tío sale con el gato debajo del brazo». El gato era Dios... La brillante definición metafórica entusiasmó, lógicamente, a Laín.

Cierto día me dijo: «Fíjese usted, don Francisco, con mucho disimulo, en aquel señor que está solo en la mesa de la esquina. Acaba de decirle al camarero que quiere comer bien sin que le cueste. ¿Qué le parece? Como el chico no le había entendido bien me acerqué yo a preguntarle y me soltó lo mismo. ¿Sabe usted lo que le contesté? Le dije: ¿De dónde es usted? Me contestó que de Sevilla. Yo le he dicho que lo que tiene que pedir no es comida, sino un amigo que le pague, al que debe buscar en Sevilla. Vamos a ver por donde sale a la hora de pagar porque está un poco bebido».

Estábamos otro día sentados en la acera de la casa, delante de la puerta de entrada al bar, a última hora de la tarde, cuando llegó el ganadero don Francisco Camacho contando andanzas de un matrimonio desavenido, y Juan Vargas sentenció: «Es que ustedes no han pensado nunca que el amor tiene con el matrimonio la misma relación que el vino con el vinagre; éste se hace solito, por sí sólo, con el tiempo». Alguien empezó entonces a meterse con el divorcio, que no lo resolvía todo y que a veces lo complicaba más y Juan reiteró: «Lo repetiré. Pasa lo mismo que con el vinagre. Del vinagre tiene la culpa el vino. ¿Sabe usted quién tiene la culpa del divorcio? El matrimonio. Con que a otra cosa, cásate y verás».

Me contaron que en otra ocasión, un cliente pedante o impertinente, después de haber leído con detenimiento la carta del restaurante, había pedido al camarero que le sirviera una ración de faltas de ortografía. Este quedó turbado y el cliente le dijo: «¿Por qué ponen tantas en este papel?». El chico fue y se lo contó a Juan. Con la sorna que a éste caracterizaba ordenó tranquilamente a María que preparara una sopa de letras, una vez hecha la cual, él mismo fue a llevársela y le dijo con mucha corrección: «Aquí tiene usted señor todas las letras del alfabeto para que las pegue donde hagan falta».

De la muerte nadie se salva, y después de morir la madre de Juan —por lo que éste nunca perdonó a Dios—, también Juan murió, hay que decirlo en casi santidad flamenca. Todo cuanto rodeó a su muerte tuvo acentos de tragedia y de soleá. Por eso y parodiando a los Machado podría pensarse que la Isla se quedará sola y que La Venta de Vargas podría morir con él. ¿Qué será de María?, se preguntaba la gente. Pero María salió de su anterior segundo plano y sacó adelante a La Venta. Colocó más macetas con flores, más luces y, «entre el clavel y la rosa», como diría Alberti, y el empeño de los suyos, La Venta de Vargas subió aún más en categoría y prestigio.

Todos los restaurantes tienen, como es sabido, temporadas en las que declinan. ¿Por qué La Venta de Vargas, sigue siempre en el mismo sitio y al mismo nivel? «Pasó un

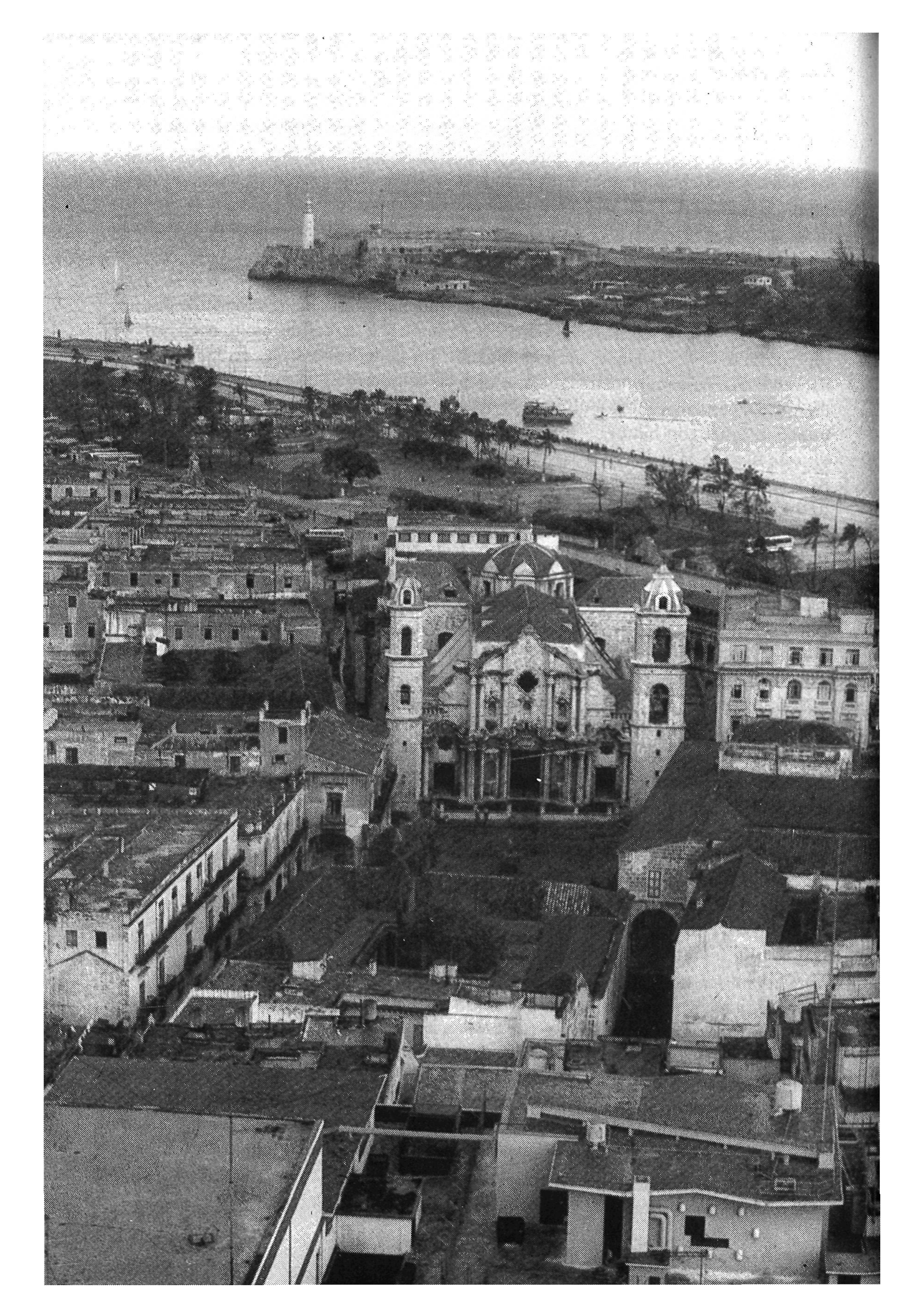
día y otro día, un mes y otro mes pasó»... y La Venta continuó impávidamente por encima de las modas. La belleza puede estar en todas partes; en una escultura, en una melodía y también en el ambiente grato de una Venta sin pretensiones de sumar tenedores a la publicidad; sobre todo si junto a los cuerpos se restauran las almas con aire flamenco puro. Jean Cocteau sugirió que se crearan institutos de belleza para el alma; y eso es La Venta de Vargas; regentada por María Picardo, viuda de Vargas, que no implanta novedades: «Aquí lo de siempre, y que lo mejore el que pueda o el que sepa».

Desde los diez años, con una adolescencia pobre pero ilusionada, trabajando por necesidad imperiosa de hacerlo para vivir, y por amor hacia su marido, siempre en esclavitud voluntaria para la labor; sin horarios fijos; sin poder contemplar las mañanas brillantes de San Fernando, pero habiendo visto las balbucientes luces del amanecer cuando todavía permanecen encendidas las verdes bombillas de La Venta. Atardeceres difuminados, antes con basureros y gaviotas alrededor; noches tensas y agotadoras; albas en extenuación tras de cerrar las puertas al marcharse el último cliente y sin tiempo para repasar la cuentas del día. Ni un descanso superior al día semanal reglamentado; ni un viaje turístico de distracción, aunque el agotamiento parezca desbordar los límites de la tolerancia física. Nada ha podido sacar a María de sus casillas venteras. Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I que Dios nos concedió a los españoles cuando estábamos a punto de traspasar el umbral del caos, ha premiado sesenta años de trabajo ininterrumpido de María Picardo con una medalla pocas veces más merecida. El patrocinador y solicitador de ese premio fue el gran periodista isleño José Onetto (que en *Cambio 16* tanto iluminó el antes oscuro panorama español); él conoce bien el peso de los méritos de María. Sin duda Onetto tuvo en cuenta al pedirlo que era también el premio a una paya que emparejó a la perfección, dolores de la vida a un lado, con un gitano de pro.

En estos últimos años el cariño de María derivó hacia unos sobrinos ejemplares, cuyas horas de reposo también se desconocen; hacia las esposas y los hijos de éstos; hacia los empleados de siempre que son la corte permanente de esta emperadora que antes fuera cautiva. Pero es un hecho diariamente comprobable que también derivó hacia la clientela amiga. Es una sensación de amor que se palpa en la atmósfera como algo difuso. ¿Por qué? Porque está sustentado sobre aquel extraño y convivencial amor gitano-paya, que alcanzó niveles de ejemplaridad social y de amistad compartida. ¡Qué fabuloso ejemplo, en estos tiempos en que persiguen a los gitanos quienes son incapaces de comprender la hondura abisal de su esencia!

Ahí está María Picardo, viuda de Vargas, la que dio testimonio de su vida de amor con un gitano que ya se fue. Una extraordinaria mujer que ha aprendido por sus propios pasos el mejor señorío: ese que proporciona el trabajo a destajo para atender a una clientela a la que me atrevo a calificar de feligresía. De aristócrata laboral es la madera de quien recibió como galardón de su larga y penosa existencia una medalla, que ella se coloca, feliz y con gallardía, encima del corazón. En su nombre de pila, María, el más santo y eufónico de la cristiandad, y en el apellido de su esposo, Vargas, se unen el eco de la madre de Jesús y el familiar más sugestivamente gitano.

Francisco Vega Díaz



Los ojos del 2000

(Del Festival de Cine Latinoamericano de La Habana, la Escuela y otras cosas)

Tres acontecimientos importantes señalarán en el futuro la fecha de diciembre de 1987 en la historia del cine iberoamericano. Se proyectaron en y desde el multitudinario Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, que entró en su IX Edición. Uno, el Festival mismo, dinámico punto de encuentro para cineastas; dos, el Seminario «El nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy» que se desarrolló durante el mismo; tres, el Homenaje al 20 aniversario del I Festival de Cine Latinoamericano y del I Encuentro de Cineastas de América Latina en Viña del Mar, Chile. Un cuarto acontecimiento —no menos relevante— fue que pudo celebrarse el primer año de funcionamiento de la Escuela Internacional de Cine y TV, una aparente utopía que se hizo tangible realidad con insólita rapidez; 300 alumnos de 26 países del Tercer Mundo cursaron estudios en los diferentes niveles del Centro, alcanzando y superando las previsiones de esta etapa; se esperaba que esa cifra de estudiantes se alcanzara en 1989...[1] Esta historia merece ser contada.

Fundación

«Las mejores realidades se cuecen con los soñadores empedernidos» escribía el *Gramma* del 16 de diciembre de 1987 refiriéndose a Fernando Birri, director de la Escuela, que en la víspera había reseñado en conferencia de prensa la gestación y los logros obtenidos en su primer año de vida

El desencadenamiento de los hechos tiene esta veloz cronología en la clausura del VII Festival del Nuevo Cine de La Habana: diciembre de 1985, Fidel Castro anunciaba el proyecto de crear una Escuela de Cine. El 15 de diciembre de 1986 el mismo Fernando Birri leía el Acta de nacimiento de la Escuela: «La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, presidida por Gabriel García Márquez decide dar vida a la Escuela Internacional de Cine y TV en San Antonio de los Baños, Cuba, sobrenombrada Escuela de Tres Mundos (América Latina y el Caribe, Africa y Asia)».

Un año antes, surgía —en el mismo marco del Festival, el VII— la citada Fundación, integrada en su mayor parte por miembros del Comité de Cineastas de América Latina.

Fernando Birri: Acta de Nacimiento de la Escuela, 15 de diciembre de 1986, palabras pronunciadas en el acto inaugural de la Escuela de Cine y TV para América Latina y el Caribe, Asia y Africa, sobrenombrada de Tres Mundos, en San Antonio de los Baños, Cuba.

Vista aérea de la Plaza de la Catedral en La Habana (Foto: Manuel Méndez Guerrero)

Estas dos iniciativas las relata el mismo Fidel Castro en la entrevista del periodista italiano Gianni Minà[2] publicada recientemente: «... De ahí surge ya (se refiere al Festival) hace dos años, la idea de la fundación, una fundación para reunir fondos y apoyar al nuevo cine. Nuestro entusiasmo era creciente por la calidad de ese nuevo cine. Sobre todo después del proceso de apertura democrática en Brasil y Argentina, se empezaron a hacer excelentes películas; los mexicanos, que habían decaído un poco, empezaron a mejorar; colombianos, venezolanos, empezaron a hacer un mejor cine, y así se creó este movimiento que hoy es un gran movimiento.

Lo que yo tengo que ver con eso es que, por lo menos, lo apoyé viendo la importancia que tenía.»

Tras mencionar la importancia que tuvo para esta Fundación el haber convencido a García Márquez para que la presidiese («El éxito de esa fundación fue la presidencia de García Márquez, eso le abrió las puertas en todas partes»), Fidel Castro recuerda la gestación de la Escuela: «Junto con la fundación se propuso la idea —esa no fue idea mía— de crear una escuela del nuevo cine. Yo estuve de acuerdo; pero estar de acuerdo significaba que yo tenía que abogar dentro del gobierno para que se asignaran recursos para la construcción de la escuela, para los equipos y laboratorios iniciales de la escuela. Acepté la idea y trabajé para disponer las condiciones necesarias; realmente lo hicimos en un tiempo récord. Una escuela preuniversitaria en el campo la adaptamos, la remodelamos; se creó una brigada, trabajó excelentemente, y al año siguiente ya teníamos la escuela. Va a tener, en total, 300 y tantos alumnos; este año ha sido el primer curso. No sólo son cursos regulares, sino talleres, seminarios, conferencias. En esto trabajó mucho Gabriel García Márquez, en desarrollar la idea de la organización y los programas de la escuela.

Pero también la suerte fue que encontraron un director, el mejor director para eso, el personaje adecuado: Fernando Birri. Dos personalidades han contribuido al éxito de la fundación y al de la escuela. Quizá me haya extendido un poco, pero quería explicarte cómo surgieron estas instituciones».

Y concluye Fidel Castro sobre la puesta en marcha de la escuela y la fundación: «Ese fue el origen. A lo mejor algunos dicen también que es propaganda, pero nos alegramos. Ojalá toda propaganda sea tan fructífera como ésta».

La estructura de la escuela

Birri sintetizaba así la estructura de la escuela: «...es un Centro de Producción que forma profesionales en Cine y TV (cultura audiovisual global) hay para el 2000, teórica y prácticamente (en sus tres niveles: Curso básico-regular, Talleres experimentales, Diálogos de altos estudios) en San Antonio de los Baños, Cuba (...)».

[2] Un encuentro con Fidel, *entrevista realizada por Gianni Minà. Edición de la Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, La Habana, 1987. El libro, que también publicó Mondadori en España e Italia, es el fruto de 15 horas de entrevista, desde las 2 de la tarde del domingo 28 de junio de 1987 hasta las 5 de la mañana del lunes siguiente. Durante la misma, el equipo de la RAI rodó para el programa de televisión italiana que conduce el citado G. Minà.*

El primer Curso básico (una introducción de seis meses al ciclo de tres años que dura el Curso regular) suministra al alumno una formación polivalente en las áreas fundamentales y realiza sus prácticas en video y celuloide. Los egresados están en condiciones de desenvolverse —en un nivel básico— como asistentes de producción, dirección, edición o montaje, cámara y sonido.

Ese curso está constituido por seis cátedras o talleres: realización, producción, sonido, edición (montaje), fotografía y guión.

El primer Curso básico (destinado evidentemente a quienes no tienen ningún conocimiento técnico del cine) fue cursado en 1967 por ochenta y seis estudiantes: cincuenta y ocho varones y veintiocho mujeres. Realizaron ochenta y cinco ejercicios en 16 mm, cortometrajes de una duración aproximada entre tres y seis minutos. Asimismo hicieron diecisiete ejercicios en video, de unos quince minutos cada uno. En la realización de estos ejercicios, los estudiantes se alternaron en las funciones, como directores, sonidistas, productores, fotógrafos, guionistas o editores (compaginadores). Todos hicieron de todo.

Este grupo fue orientado por un cuerpo de quince profesores y contó con el equipamiento de la escuela, comprendidas cinco cámaras Arriflex y dieciséis cámaras de video «Sony». El procesamiento se realizó en los laboratorios del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos).

Para el curso básico de 1988 han sido seleccionados cincuenta y un alumnos de veintidos países y está previsto que ya no se dará en 1989, ya que se consideró que según la experiencia se ha visto que todo el que llega a la escuela tiene ya alguna noción de cine y TV. En su lugar, estos seis meses se invertirán en otro curso, llamado de urgencia o emergencia, destinado a interesados en aprender a manejar equipos no ya en una expresión cinematográfica específica sino como herramienta para otras actividades socioculturales.

El Curso regular (el primero comenzó en septiembre de 1987) consta de dos años de formación polivalente y un tercer año de especialización; por lo tanto se encuentra en pleno desarrollo. Las cátedras son las siguientes: *Teoría de la comunicación; Semiótica de la narrativa; Introducción a la estética; Artes plásticas; Música; Sonido; Cámara e iluminación; Realización; Metodología de la investigación; Producción; Video y TV; Edición; Guión y Dramaturgia.*

Cabe señalar que de los ochenta y seis alumnos del básico, sesenta y dos pasaron al curso regular. Cuando asistimos al Festival de diciembre del 87, todos los estudiantes se hallaban en receso parcial, porque el certamen mismo era materia de estudio. Como parte del curso, asistían a los seminarios sobre la televisión pública y el Nuevo Cine Latinoamericano organizados en su contexto. Asimismo realizaron entrevistas y filmaciones de diversos momentos del Encuentro.

Durante el segundo semestre (de enero a julio de 1988) los alumnos deben realizar un documental cada uno, de quince minutos de duración. Por otra parte cursarán un taller de televisión, para lo cual la escuela dispondrá de su propia unidad móvil de TV.

Los talleres experimentales

«Este nivel fue previsto para quienes tienen, a la vez, experiencia y conciencia de sus carencias». Es decir, una especie de extensión situada fuera de los cursos regulares. En 1987 se concretaron trece talleres experimentales y por ellos pasaron más de cien alumnos.

Sus profesores y temáticas fueron las que se enumeran: *Cómo contar un cuento,* por Gabriel García Márquez (Colombia); *Dramaturgia y guión,* por Domingo Piga (Perú); *Dramaturgia y guión,* por Juan Tovar (México); *Dirección de actores,* Lautaro Murúa (Chile); *Análisis dramatúrgico,* Gilda Santana (Cuba); *Guión y dramaturgia,* Gianfrancesco Guarnieri (Brasil); *Dirección de actores,* Vicente Revuelta (Cuba); *Guión y dramaturgia,* Joaquín Jordá (España); *Guión para TV,* Gabriel García Márquez (Colombia), Doc Comparato (Brasil), Eliseo Alberto Diego (Cuba); *Medios alternativos de producción para el Tercer Mundo,* Jean Pierre Beauvialá (Francia).

En el anuario de la escuela puede leerse, acerca de estos talleres: «Así como en el ámbito de la ciencia existen las ''áreas de experimentación'' y las ''áreas de aplicación'', de modo semejante, en los talleres se aplica un método y una dinámica en donde el derecho a no inhibirse por temor al error, y la determinación experimental, constituyen las leyes centrales».

En cuanto a su duración, cada taller varía de uno a seis meses y participan de diez a quince asistentes por curso. Sin embargo, teniendo en cuenta ciertas carencias notables en la evolución del Nuevo Cine Latinoamericano, dos de estos talleres experimentales serán permanentes: el de guión y dramaturgia, inaugurado por García Márquez («Cómo se cuenta un cuento») y el de dirección de actores.

Los diálogos de altos estudios

«Los ''Diálogos de altos estudios'' procuran dar respuesta a una tercera necesidad planteada por el NCL: la necesidad de *superación*».

Fueron previstos para quienes ya tienen una obra profesional realizada pero saben «que nunca se termina de aprender» y que sienten la insuficiente o esporádica frecuencia de sus contactos e intercambios de experiencias. Estos diálogos pueden durar desde cuarenta y cinco minutos hasta lo que sea necesario.

En 1987 se realizaron seis de estos diálogos con los temas y profesores siguientes: «Situación global de la economía del cine» (Octavio Getino); «Guión y dramaturgia para TV» (Lauro César Muñiz); «Nuevas tecnologías en cine» (David Leitner); «Nuevo contexto de la internacionalización de la producción cultural» (Armand y Michelle Mattelart); «Experiencias como guionistas» (Jean-Claude Carrière); «Experiencias de la comunicación en la historia» (Eduardo Galeano).

Durante 1987 participaron en estos diálogos setenta y nueve alumnos; en los talleres, ciento cuarenta y ocho; en el curso básico, ochenta y seis; y en el regular, sesenta y dos. Para el año 1988 se han seleccionado cincuenta y un alumnos en el curso básico, que se desarrollará por última vez, como se ha dicho.

Las perspectivas

El título que encabeza esta nota pertenece —es una cita— a la ponencia-poema de Fernando Birri leída en el seminario sobre el Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy, desarrollado durante el Festival de La Habana. Parece muy apropiado para alumnos de cine. Y esa es una de las metas de esta escuela-taller, laboratorio de ideas y sueños. Puede esperarse que ellos, esos jóvenes de tantas comarcas, sean los ojos (y los oídos y las mentes) que hagan el cine de los años 2000.

El cine latinoamericano y Viña del Mar

En 1967, aún existía el Festival de Cine de Viña del Mar, impulsado desde hacía varios años por Aldo Francia, cineasta auténtico y de afición entrañable y generosa. Había nacido en el cineclub de la misma ciudad, que también animaba el infatigable Aldo, médico pediatra y amante del cine. Su Festival nació con modestia: con concursos de super 8 mm. Por esa época el cine chileno era esporádico y —en su plano comercial profesional— una especie de apéndice del cine argentino que había tenido su auge económico en la década de los 40.

El Festival fue, sin duda, un campo de encuentro y cultivo para el interesante cine chileno que surgía a mediados de los años 60, con las primeras obras de Littin, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Pedro Cháskel, Helvio Soto, y el mismo Aldo Francia.[3] Pero no se limitó a esto: el año 1967, el Festival de Viña del Mar cumplía su quinta edición y ya se extendía a toda América Latina; se convocó entonces el Ier Primer Encuentro de Cineastas del área.

Debe recordarse que en esos años ya había movimientos, más o menos aislados, que trataban de convertir el cine del continente en algo más vivo y genuino, testimonio de la cultura y la sociedad de sus países. Ya existía el *cinema novo* brasileño, el nuevo cine argentino de los años 60, la Escuela Documental de Santa Fe. Todas avanzadas, con distintos grados de compromiso, de un cine distinto, menos dependiente de los grandes centros de la industria comercial. También nacía, con unas metas y una estructura diferentes, el cine cubano.

El Ier Encuentro de Cineastas de Viña 67 fue el punto de encuentro, el primero que se realizaba en tierras de América. Antes, algunos de los cineastas jóvenes de entonces (recuerdo entre otros al gran Nelson Pereira dos Santos, David J. Kohon, Alfredo Guevara, ya dirigente del ICAIC cubano) se habían conocido en Europa... Pero, en general, cada cine y sus autores, se desconocían en absoluto. Ese fue el primer mérito de la gente de Viña: Aldo Francia, Luisa Ferrari... Desde sus modestos medios, desde un extremo austral del continente, lograron unirnos. Uso ahora la primera persona porque me considero, también modestamente, desde mi condición entonces de crítico y ex profesor de la Escuela Documental de Santa Fe, como parte de aquel sueño: advertir que las distancias y el aislamiento no alcanzaban a ocultar que nacía un nuevo cine hecho

[3] *Todos los largometrajes iniciales de estos directores son uno o dos años posteriores al Festival del 67.*

en Latianoamérica y que pese a esas enormes separaciones, tenían algo en común, una imagen múltiple y diversa del rostro dividido de América.

Fuimos jurados en el Festival (junto a Alfredo Guevara, Alex Viany, José Wainer, Patricio Kaulen, Hans Ehrmann y Aldo Francia) y también participamos de las extensas, entusiastas discusiones del Encuentro. Recuerdo ese entusiasmo, la alegría de unir lo disperso, el reconocimiento de que los problemas del cine de cada país eran los mismos aunque no lo sabíamos. Ya entonces se plantearon en el temario algunas metas que siguen de actualidad: los problemas de la distribución (que prosiguen); la necesidad de crear organismos permanentes de conexión del cine latinoamericano (que recién ahora empiezan a funcionar, dificultosamente); el estudio y el análisis de la situación del cine en el continente. Y, por supuesto, la clásica dicotomía entre cine independiente y cine comercial, que parecía entonces más clara y neta...

Estaban presentes, entre otros, Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, David J. Kohon, Eliseo Subiela, Mauricio Berú, Leonardo Favio (Argentina), León Hirrzman, Glauber Rocha, Luis Carlos Barreto, Sergio Muñiz, Alex Viany, Cosme Alvez Neto, Paulo Gil Soares, Pablo César Saraceni (Brasil), Jorge Sanjinés (Bolivia), Alfredo Guevara y Saúl Yeklín (Cuba), Margot Benacerraf (Venezuela)...

Estos nombres, citados al azar entre los más conocidos y ya con una obra importante, en el corto o el largometraje, no eran los únicos; se puede recordar que muchos jóvenes (algunos, ex alumnos nuestros en el Instituto de Cine de Santa Fe) llegaron por sus propios medios, a veces con una simple mochila al hombro.

Veinte años después, sorprende la lucidez y el sentido de futuro de «aquellos locos» del Cine Club de Viña del Mar, que sucesivamente impulsaron la exhibición de films valiosos, los discutieron, comenzaron a hacer cine de aficionado, dar cursos y, por fin, crear un Festival propio —germen, como dijimos, del cine chileno que nacía— y hasta buscar el encuentro y la comunicación entre los aislados cineastas de Iberoamérica. Para todos los asistentes al Encuentro, se hizo patente la necesidad de articular y desarrollar ese nuevo cine aún perdido y lleno de problemas, pero que ya apuntaba a su configuración propia, sin mimetismos habituales en la desigual lucha por competir con los imperios centrales de la industria fílmica. Era un cine que buscaba el rostro y las luchas del continente, que se quería revolucionario en los temas y en las formas...

Veinte años después, aquellos cineastas han pintado canas (como los mosqueteros) pero muchos de ellos han realizado obras muy considerables, otros han madurado su juventud y la mayoría han preservado el espíritu de aquellos Encuentros y sus metas liberadoras. Es cierto que en algunos aspectos materiales, los sueños de unión y cooperación entre los cines de todo el continente se han quedado frustrados, aunque cíclicamente se ha buscado paliar el aislamiento y la vulnerabilidad productiva con diversos proyectos (distribución conjunta, uniones de institutos de cine, sociedades de cineastas, etc.) que recién ahora parecen despuntar.

Iniciativas como la Fundación del Nuevo Cine, o la Escuela de Cine y TV, son en cierto modo la herencia actualizada de aquellos sueños de 1967 en Viña. Como se escuchó ampliamente en el Seminario ya citado del Festival de La Habana, es necesario actualizar aquellas ideas del Ier Encuentro de acuerdo a las complejas coyunturas actuales.

El Seminario

«El nuevo cine latinoamericano en el mundo de hoy», tema del Seminario de 1987 que organizó el Festival de La Habana, fue una buena oportunidad para analizar el camino recorrido desde el Encuentro de Viña del Mar en 1967 y avizorar el futuro, que se presenta lleno de interrogantes y dificultades. Porque, entre otras cosas, el cine tal como lo conocimos entonces, ha muerto. O es ya otra cosa. Porque la revolución electrónica —la televisión y sobre todo el video— ha modificado profundamente las estructuras de la comunicación audiovisual. En primer lugar, la televisión ha ocupado el lugar del cine como espectáculo de masas en sus diversas modalidades. Esto ha transformado desde las relaciones económicas de producción y explotación hasta las mismas costumbres del receptor; incluso influye en el espacio y las formas de expresión de las imágenes.

Para muchos, las reglas de la imagen electrónica han empobrecido las facultades expresivas del cine mismo, condicionado a su difusión posterior en vídeo. El mundo visto por la pantalla pequeña se ha empequeñecido y pierde su profundidad, su riqueza visual y hasta sus posibilidades de relato y montaje, ante una demanda simplificada por la supuesta nivelación de una audiencia simultánea que puede contarse por muchos millones.

Sin embargo las posibilidades de expresión a través de la televisión y sobre todo del video son muy grandes, mucho mayores que su uso convencional como soportes de espectáculos triviales o reproducción —mediocre y alterada— de películas preexistentes. El soporte sólo condiciona en parte sus formas de expresión —que pueden ampliarse y dar nuevos recursos; sólo depende de cómo se utiliza y quiénes los pueden ejercer.

El problema excede el marco del cine latinoamericano pero puede influirlo de muchas maneras, hasta en sus actuales dimensiones planetarias. Si el negocio de la televisión ya rebasa las fronteras y está en manos de poderosas multinacionales, el registro en video —por su manualidad, coste reducido y rapidez—, puede llevarse a un campo no estatal, comunitario o de organizaciones independientes. Desde el registro documental de la historia y los problemas de las sociedades a las experiencias de vanguardia audiovisual, el medio sólo espera de la imaginación y el poder creativo de sus nuevos artífices. Hay ya testimonios de estas posibilidades: en la sección videos del Festival de La Habana pudieron verse ejemplos de estas experiencias en campos que el cine y la televisión actuales no suelen rozar; por ejemplo el desarrollo de un video en Chile donde se tocan audaces temas políticos o de interesantes ensayos educativos y sociales en Brasil. Incluso pueden verse ya soluciones formales y estéticas que son cada vez más raras en la monótona producción de la cinematografía comercial.

Estas y otras preocupaciones surgieron reiteradamente en el Seminario, junto a emocionadas rememoraciones del Encuentro de hace 20 años y del largo y dificultoso camino —desalientos y claudicaciones pasajeras incluidas— que el cine latinoamericano ha recorrido. Tampoco faltaron en las ponencias y en diversas intervenciones, las críticas y evaluaciones al proceso del Nuevo Cine como idea y movimiento más o menos coherente. Quizá la frase más esperanzada correspondió al excelente director mexicano Paul Leduc: «La apuesta del Nuevo Cine Latinoamericano es la única en el mundo que colectivamente mira al futuro». La Escuela de Cine y TV y la Fundación así lo prueban.

Una evaluación de aquella aventura y sus puentes al futuro, se hacía necesaria. Quizá fue Alfredo Guevara quien mejor sintetizó el momento presente de esa andadura: «(...) Por eso, y a estas alturas, tendríamos aquellos, a quienes hemos dado en llamar "los protagonistas" de la excepcional aventura de Viña del Mar cuando encontró forma, "su" forma, el Nuevo Cine Latinoamericano (y ya también hoy caribeño), tendríamos que preguntarnos: ¿qué ha sido de nosotros? ¿qué hemos hecho? ¿qué hacen otros a partir de nuestra obra? ¿qué será el Nuevo Cine Latinoamericano y Caribeño?

Y tendríamos que preguntarnos unos y otros pero me toca subrayar, los cubanos, si nuestra obra, nuestros proyectos, las generaciones que nos siguen y sustituyen, tienen, pueden tener, tendrán, no ya la misma visión del mundo, y de nuestro mundo (pues la historia no se detiene), sino la actitud que hizo posible que el arte del cine conciliara dos términos, dos concepciones, dos tensiones que, a veces, tantas veces, el dirigismo distancia, incompleta y deforma. ¿Es que el Nuevo Cine Latinoamericano (y Caribeño) es, sigue siendo, puede ser, será...? ¿Es que el cine cubano es, sigue siendo, puede ser, será...? ¿Es que unos y otro son, siguien siendo, pueden ser, serán, ejemplo ejemplar de militancia y poesía: es decir, de autenticidad artística, de trascendencia cultural?

Si quisiéramos realmente conocer la respuesta este Seminario tendría que ser considerado tan sólo el inicio de una reflexión que puede ser por un día celebrativa —no rechazo las conmemoraciones— pero después y más largamente, crítica. Con una particularidad: los fundadores tenemos ciertos derechos, nos los entrega la historia; pero nuestra visión del Nuevo Cine Latinoamericano, de nuestra propia obra, no resultará equilibrada —para no decir plena— si no incorporamos a su evaluación conmemorativa el juicio y el aporte de los jóvenes cineastas (y de los no tan jóvenes pero, más jóvenes) que son hoy los protagonistas.»

Entretanto, el Festival, con su avalancha caudalosa de films de largometraje y cortometraje, de «ficción» y documental, de telefilms y videos, mostraba un espectro tan amplio, rico y pobre, como distintivo de la vitalidad de este cine latinoamericano (y caribeño) que crece, pese a todo. Desde la sorpresa de un film chileno —*La imagen latente,* de Pablo Perelman— tan riguroso y comprometido en su tema político como renovador en su forma, hasta la reiterada calidad de las actuales muestras del cine argentino, que llevó varios premios, entre ellos el 1er Premio Coral de ficción con *La película del rey,* de Carlos Sorin.

Inabarcable para un solo observador, por la multitud de proyecciones, esta amplitud casi indiscriminada de obras es sin embargo una virtud del Festival, que procura a todos una oportunidad de confrontación y conocimiento. La amplitud de su carácter de foro para todo el cine latinoamericano invita también a la reflexión: no sólo como reto al futuro, sino como posibilidad de reunión, de todos y para todos. Porque el drama de siempre para todos los países iberoamericanos (no sólo en cine) fue el aislamiento, la falta de colaboración mutua. Algo que parece haber calado hondo entre los cineastas actuales.

Frente a esta situación, a la cual no es ajena la casi imposible penetración del cine latinoamericano en los grandes mercados comerciales, resultó muy interesante el análisis de un ponente español en el Seminario, Manuel Pérez Estremera, realizador y direc-

tor del lamentablemente desaparecido programa «Fila 7», de TVE. Por un lado, se refiere a tres problemas que preocupan para la difusión del nuevo cine: «Parece, visión foránea, quizá, que tres temas han preocupado enormemente a la base más amplia del nuevo cine: búsqueda de un público más amplio, corrección mínima "standard" en cuanto a temática, narrativa y técnica cinematográfica e intento de apertura hacia mercados exteriores. Quizás, aunque la deducción pueda parecer falsa y alarmista, esto ha conducido a una cierta edulcoración de temas y narrativas y a una vía posibilista con respecto a financiaciones estatales y privadas. Es decir, el proceso de adaptación ha creado preocupaciones que han apartado al nuevo cine de sus raíces temáticas y narrativas. Preocupa más un buen acabado, un cierto éxito de público y unas ventas, nunca muy elevadas, a canales hispanos de los USA o algún país europeo, donde se sienta una aceptación, aunque sea mínima, hacia el producto. Esto conlleva una cierta, aunque sea inconsciente, aceptación de las reglas del juego. Lo correcto, lo bien terminado, suele ir aparejado a falta de inventiva, de imaginación y de riesgo. Buscar un público muy amplio puede conducir a la aceptación de los gustos de ese público, manejados y condicionados por los elementos de colonización cultural y de todo tipo ya mencionados».

Tras analizar esa opción peligrosa y extrema, Pérez Estremera señala: «¿Qué puede vender el nuevo cine latinoamericano? Lo que no tiene la industria cinematográfica en estos momentos: variedad, imaginación, historia, soporte literario original y popular, compromiso político y ético, juventud, autocrítica, dureza expresiva, análisis de la identidad propia y bajos costos. Me dirán ustedes, para ese viaje no hacían falta alforjas. Eso ya lo hemos tenido y no se ha vendido, o se ha vendido poco y, este negocio, arte aparte, se hace con dinero. Pues bien, sobre este discutible decálogo intento concretar mi posición de síntesis».

Y añade: «Sin apear las que antes califiqué como opiniones un tanto exageradas y apocalípticas, sí querría decir que quizá se ha llevado a cabo una necesaria travesía del desierto, pero de ella debe surgir esta síntesis. Esa travesía ha podido producir posturas acomodaticias, falta de originalidad narrativa, costos desproporcionados, pérdidas de identidad, pero abre el panorma para las vías expresivas e industriales: la *variedad.* Cada uno con la búsqueda o el interés por un público o un mercado, cada uno con una vía de penetración diferente (la proyección rural o clandestina, y el cine de Nueva York), cada uno con su narrativa pero ¿qué impide la interrelación entre Sanjinés y Puenzo, entre Cazals y Aristarain, entre Gutiérrez Alea y Rogelio Sganzerla, para poner ejemplos disparatados y diversos? Y cuando digo interrelación no hablo de juramentos o manifiestos de falsa comunidad, sino variedad de oferta y de vías de penetración. No se puede quedar el movimiento en un solidísimo bloque de identidades ideológicas y artísticas, debe ofrecer una *variedad* para atacar unos casi inexpugnables bastiones de la industria. ¿Qué puede dar solidez e identidad común, aunque sea sobre bases mínimas a ese conjunto? Aquí entran puntos de ese casual decálogo antes mencionado: *imaginación* expresiva, nutrición temática en la riqueza de *historia* y *literatura* nacionales y *capacidad de análisis de la propia identidad.* No quiero entrar con esto en términos acuñados con mejor o peor fortuna, como «realismo mágico» y otras disquisiciones. Pero un análisis mínimamente distante hace resaltar como propios y específicos del mundo

latinoamericano los puntos antes mencionados. Basta leer diez guiones latinoamericanos frente a diez europeos o norteamericanos para resaltar esas virtudes. Utilícense, pues. Frente a un cine monótono, falto de historias y de humanidad, la oferta latinoamericana es indudable y precisamente en el sentido mencionado muy al principio de esta reflexión, surgiendo de lo particular y llegando a lo universal».

Hemos introducido esta larga cita no sólo por su interés, sino porque ilustra perfectamente lo visto y oído en el Festival mismo; es decir, lo mejor y más diverso ilustran los puntos principales de su improvisado decálogo. Para este cine vale también el prepararse para el punto de inflexión que están determinando los nuevos medios electrónicos de difusión y registro.

Y aquí habría que citar de nuevo a Paul Leduc; tras un informe-ponencia y uno de los coloquios que por las mañanas se organizaban entre cineastas y un público ferviente de imágenes, decidió añadir a su visión casi apocalíptica de la situación, un epílogo que intenta ser optimista:

> Tenemos que asegurar también nuestra memoria. Y compartirla.
> Y archivarla. Y clasificarla. Y meterla en cinetecas y videotecas.
>
> Así sea para que la despedacen los novísimos.
> Pero que la conozcan.
> Y que la despedacen, si quieren.
>
> Tenemos mucho que hacer.
> Para sobrevivir. Sí.
> Para sobrevivir no sólo como cineastas o videastas, cino como culturas.
> Como dignidades nacionales.
>
> El cine dinosaurio ha muerto.
> Pero que viva el cine lagartija.
> Que viva el cine salamandra.[4]

Como se puede deducir, este Festival-Encuentro —desde el homenaje a los adelantados de Viña 67 hasta las intervenciones de los fundadores del movimiento, sin olvidar las palabras a veces iconoclastas de algunos jóvenes de la Escuela de Cine, ha sido un ámbito apasionado y sin embargo reflexivo para discutir el porvenir de los cines latinoamericanos. Ya con los ojos del 2000.

José Agustín Mahieu

[4] *El cineasta mexicano Paul Leduc dirigió, entre otros films,* Reed, México insurgente, Etnocidio *y* Frida.